

百 科 小 叢 書

西 洋 美 術 史

呂 澂 著

王 雲 五 主 編



FUDAN JFZ000053644F 復旦圖書館

商 務 印 書 館 發 行

124.12/08

書叢小科百

史術美洋西

著 激 呂

編主五雲王

行發館書印務商

# 西洋美術史

## 述例

一是篇敘述不務繁博意在提舉大綱俾讀者易於領會西方美術歷世發展之塗徑以爲深加研求之準備述者來年在上海美術學校及上海專科師範學校講授美術史即取此爲藍本詳略之間尙覺適用故更加訂正刊行以便學者

一西方近年美術史家著述最簡明得當者殆莫若法人 S. Reinach 氏之 *Apollo* (原書英譯本一九一四年出版) 是篇大體即依據其書有所未盡之處則參考 J. C. Van Dyke, A. Marquand, A. L. Frerhingham, A. D. F. Hamlin, W. H. Goodyear 矢代幸雄等各家著述篇末二章參用 R. Muther 及日人黑田重太郎之說尤多至於文中貫綴述者時出己意或有偏失甚盼 識者指正

一關於西洋美術史之籍在我國猶屬鮮覯篇中專名須音譯者既少參酌但得準音簡字以便於誦記爲則惟其切音之例涉及數國遂譯之間難免不合亦盼 識者指出待後改訂

一西方現行美術史類皆圖說並重在我國末由親接作品尤覺有多附插圖之必要今以印刷之便僅就各時代各作家擇取代表作品而止其間仍恐有所脫略容俟異日再行校正

民國紀元十年七月

述者識

# 西洋美術史

## 目次

導言	美術史之對象	一
第一章	原始美術	三
第二章	新石器時代銅器時代之美術	七
第三章	埃及之美術	一〇
第四章	迦勒底及亞述之美術	一七
第五章	希臘之美術一——史前時代	二〇
第六章	希臘之美術二——本期	二五
第七章	希臘之美術三——本期	三一

第八章	希臘之美術四	末期	三四
第九章	羅馬之美術		三七
第十章	東西基督教美術		四一
第十一章	擬羅馬式及峨特美術		四五
第十二章	文藝復興期裏那及佛羅棧斯之美術		五一
第十三章	威尼斯之繪畫		五九
第十四章	彌爾羅馬及翁伯萊之美術——文琪與拉斐爾		六六
第十五章	文藝復興最高期羅馬及富拉雷之美術——彌寇朗解羅與柯婁喬		七四
第十六章	文藝復興期之建築		八二
第十七章	近世建築		八八
第十八章	文藝復興期弗朗多及法蘭西之美術		九二
第十九章	文藝復興期德國之美術		九七

第二十章	意大利美術之頽唐及西班牙之美術	一〇一
第二十一章	十六世紀荷蘭及佛朗多之美術	一〇九
第二十二章	十七世紀法國之美術	一一九
第二十三章	十八世紀法國及英國之美術	一二三
第二十四章	十九世紀各國之美術一	一三一
第二十五章	十九世紀各國之美術二	一四四
第二十六章	二十世紀各國之美術	一五六

# 西洋美術史

## 導言——美術史之對象

審美之性爲人類所同具，其有能自表現者謂之天才。天才之所創造以爲其美性之表現者謂之美術。以表現之形式不同，故美術有空間的（繪畫雕塑建築及工藝美術），時間的（音樂詩歌），與兩間的（戲劇舞蹈）之別。通常就狹義言，則單以空間的美術爲美術。

美術史所研究者，非天才之創造活動，亦非所創造各個作品之作法，乃其作品上之美術的價值也。設有兩作家之美術品於此，吾人欲由以構成統一的知識，凡有二途：其一，合觀其價值之所同，以得其共同之法則，此美學若藝術學之事也。其二，比較其價值之不同，以見兩者內容之關係，此即美術史之事也。

美術品必出於創造，即在個人亦難強其再現，似乎孤立無與矣。然所具之價值原以合於人類



同具之美性而定，故能使觀者生感而復出於創造。較兩者之價值，自亦有所異同。後者之特異處，即可謂爲前者價值向新方面之發展。後人又有感而作，則此價值之發展亦隨而愈廣。美術之所以有史，卽在於此。

言史卽不能離乎時間。美術史上之時間特用以爲指示美術的價值發展之標準。既純屬於抽象，且非連續不少間者。故編比年月，記載事實，非美術史之事也。

通常言美術史者，每有重視美術家師承之傾向，此誤解也。美術家之於其師，苟出於因襲模倣，則作品之價值絕無可言，卽爲美術史研究所不及。如其別有創造，別有發展，則其師承不過一引起美性表白之機會，與未嘗師承而亦有感而作者，無所差異。故美術史之論各種作品之關係，但以其內容爲斷，於作者有師承關係與否無涉也。

又談美術史者每以爲時代能生天才，遂重視當時之一般文化，此亦誤解也。天才之作品雖不能全離當時文化之影響，然此但屬材料之供給，取而善用之者仍恃乎天才自具之才能，非謂集文化現象遂能自生美術品也。有美術品而後影響於民衆，每至成爲一代文化之主動力，故非時代生

天才，而天才實造時代也。但天才及於時代之影響如何，爲一般文化史研究之範圍，美術史則不及此。

綜觀上述，可以知美術史研究之對象，惟與時俱進之美術的價值。而美術史之實質卽爲美術的價值發展之歷史，又不待辨而明。今但略述荒古迄於現代美術發展之現象並指示方向。若言價值之判別，則有俟乎親接作品，茲編特可爲之預備而已。

## 第一章 原始美術

關於美術之起源，學者爲說不一。或謂裝飾衝動致之，或謂模倣衝動致之，或謂遊戲衝動致之，又或謂表情衝動致之，實則俱未能得其真際。何者？裝飾模倣不可謂皆出自偶然，則隱微間二種衝動猶必更有所待。遊戲宜若無爲，然能終於遂行，自亦有其意義。至於表情，似最與美術本質契合；又從現代學者言，美術本以刺戟他人情感爲務，故屬社會現象之一，則其始亦必爲表白感情而作。但聲音笑貌勢出自然，而俱肌肉爲之，附麗人體。若美術別有結構，俟乎選擇，表情之用當無如是其泛。

吾謂美術之起，實由於美的創造衝動。凡是人類莫不愛好完美，故謂美性爲人類同具。又莫不自主張其生，故表白之念亦與生俱來。依據情感，製作迹象，以爲表白，乃有美術。此惟美的創造衝動實主之。裝飾，模倣，容於形式，具見其用，然已後起。遊戲之說，不過與功利爲別，純由用途逆爲推想，不足立說。至於表情，亦僅助成創作，難爲主因也。（美術起源問題本爲社會學的美學所尋究，茲但言其約略不獲詳盡，容當別爲文論之。）

美術之始則由於美的創造衝動矣，然其製作果以何種形式爲先？又始爲之者，果在何何代耶？次當一竟其說。

西曆紀元一八七三年，法國考古學者佩特（Edouard Piette）發表其研究所得曰：人類最初但知雕刻物形，若今圓雕，去今四萬餘年時始有石刻若浮雕，又後乃知淺刻輪廓，漸有平面之素畫；故原始美術先雕刻而後繪畫。佩氏之立此說，蓋依據於地層間各種遺物之次序。又於雕刻繪畫之推移，亦有原因可尋。以其始時，地面富有類似習見物體之自然材料，如樹木獸牙之屬，取爲圓雕最爲便易。後來此類素材漸少，僅有可受淺刻之骨質，自但有鈎勒之施，遂導入於素畫。佩氏之說在當

時從者極衆，最近發掘古物愈多，證明其說亦盡不符事實。惟自心理學方面言，素畫但具輪廓，以較實物，難言確肖，是必爲未慣於知覺生活之原人所不悅爲。雕刻則同時得爲視覺觸覺之對境，不甚費觀察與記憶之力而即辨。是故初有美術之時，雕刻必較素畫先爲發達，可以無疑。（此雕刻與素畫之消長，亦可謂爲後來美術發展上實用主義與理想主義不絕之更迭爭執作一引端。）至於雕刻與素畫所用題材最先爲對偶形，其次爲線條之裝飾，其次及於親近之動物，最後乃模擬人體與植物。此參證今日野人若兒童之所爲可以知也。

依晚近學者之說，此世之有人類遠在地質時代第三紀之最後期，去今逾百萬年。然其有能自爲雕刻若繪畫之作，則自第四紀洪積期（即舊石器時代前期，距今約二十餘萬年）始。

其時北歐半爲冰河所掩，動物於牛、馬等野獸外，尤有巨象（Ma



雕浮代時器石舊

mmoth) 冰鹿。人類多居於河岸，以石斧角刀等爲武器，而特漁獵得食。今其遺物於泰晤士 (Thames) 松姆 (Somme) 等溪谷砂底發見，形狀或爲三角，或爲橢圓，俱用細石片雕飾，輪廓整齊，足見原人最初喜對偶之特性。又復有圓雕形像。稍後氣候轉寒，冰鹿繁殖，原人既獵食其肉，復取其骨角，鑿等爲器物若裝飾品。此時人類又酷好強烈之色彩，於土壤間覓鮮麗之赭土塗飾身體。且以避寒之故，匿居岩穴，(當時一年間有九月苦寒) 暇時既多，即常於穴壁描刻動物。其間傑作，刪繁就簡，表白動態，一以寫實爲歸，直可與晚近作者比肩。此期傑作殆推在法國勞底 (Lortet) 洞窟發見之鹿角淺雕，作羣鹿 (Carvus Megaceros) 行走之狀。最初牡鹿跳躍以前，姿態活潑，爲古來畫家所未嘗想見。諸鹿之間雜雕鮭魚，蓋二者俱爲當時人所常食，故合雕之。又最後鹿身之上重疊小菱形二，或係花押之用。此外如北部西班牙阿他彌拉 (Altamira) 洞窟等壁畫亦俱有特色。然其發展似祇限於西歐一隅，即在今法蘭西北西班牙之本土。對偶形，圓雕，半浮雕，板雕，繪畫等，以次實現，較之後來分化之美術，僅少建築一類而已。

原人之雕畫於線紋以次，即取材於動物。若人物與理想形像猶遠在其後。此與人類宗教思想

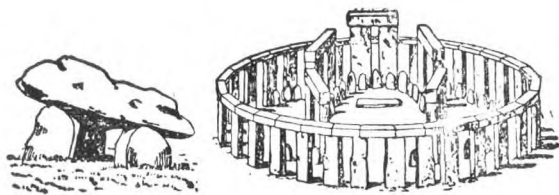
發展之次序，先有動物崇拜。次有人物偶像崇拜，最後乃有抽象概念之神人崇拜，適相符合。故說者謂兩者同時生起，同向發展，而保持其密切關係歷時最久也。

## 第二章 新石器時代銅器時代之美術

第四紀垂終時，氣候忽然溫暖，霖雨不已，平原之地遂至淪爲巨湖。各地洞窟不可復居，冰鹿亦一時滅跡。（或謂移殖歐洲北部，或謂南徙爲後來愛琴海各島文明之遠祖，但皆無確證）狩獵人種之文明隨以衰微。西歐純正美術之中絕殆三四十世紀。

總第四紀而有新石器時代，（約自西曆紀元前一萬年始）西歐人類羣居瑞士法蘭西等地湖濱。其初期之建築卽構室水上以成部落，今猶存其廢址。當時用具則有所謂寇脫（Celt寇脫人種所用若斧若鑿之器具）之石器，及刻畫粗惡模樣之陶器。此種陶器之創製頗足爲工業上進步之徵，然其遺器中獲稱爲美術品者，曾無一種也。同時居英蘭，丹麥，瑞典各地之民族亦知建築，則用石材爲尖塔（Menhir）爲列柱（Alignment），爲平坊（Dolmen），爲圓垣（Cromlech），

爲墓門 (Tumulus)，而皆以紀念之意出之，不必切於實用。此等雖可稱爲原始建築，然於巨大堅固外，別無結構上之特點可言。(自青銅時代而後，西歐建築除防禦壁外皆用木材，迨羅馬凱撒 (Cæsar) 北征後始有更革。) 稍後湖居之人類漸知穀類之耕種與動物之豢養，繼又知用銅與金，及發見錫類，無意與銅溶合而得青銅，物質文明乃愈見進境。今日發見其時遺物有種種之裝飾品武器用具等，(在北歐石墓中所得遺物，及青銅品而止，因知石墓之製早廢，至湖居習慣則相沿至鐵器時代。) 猶無純正美術之製作可指。惟用線條裝飾則極其發達。各地石墓之壁皆刻精緻之模樣，間有一二模擬斧形者，若人與動物絕則不之見也。所用模樣大都爲犬齒，三角，鋸齒，矩形，點帶，連環等集合而成配合之變化工巧，極能表白裝飾之能力，然其絕對不用生物形狀，豈果有宗教若習俗制限其間，今亦無從求解。其在西歐或偶有例外，但高盧



新石器時代建築物

(Cari) 民族未被凱撒征服以前，亦僅見有二三種青銅製之動物像及貨幣上雕刻無名者之肖像而已。若北歐各土，直至羅馬帝國滅亡時始略見有形象裝飾。由性質上言，此等雖不失為美術，然無生物題材，固不得謂為完全也。迨後西歐接觸羅馬文明生新變化，同時民族遷徙，條頓西侵，寇脫族走避英法偏僻之處，於是西歐別生文化，與南歐拉丁民族相並峙，以成歐洲美術之二大幹流。

其在地中海東南岸之各地，若埃及若小亞細亞諸國，自第四紀迄新石器時代，未見美術之發達。惟依晚近學者之研究，埃及人未用青銅器具以前已有繪畫裝飾之土瓶，石刀，石壘及種種裝飾品。且用人物形象於各種工藝品，適與同時西歐民族相反對。（今日存於開羅 (Cairo) 博物館之古物中有鑲金飾之石刀，蓋屬石器時代末期所製。知用金屬，即為後來銅器時代之開端。所鑲形象有獅，蛇，羚羊等物，雖其製作極拙，然亦有其獨立樣式。又原始埃及美術品在上埃及墳墓發見者，頗有悲哀嘆美等表情之人物，又有象牙及片岩圓雕之人像。）

又德人謝里曼氏 (H. Schliemann) 發掘突羅哀城 (Troy) 所得之各物，與地中海各島古墓發見之瓶類偶像等，俱與埃及之作不同，然亦非單純之裝飾模樣而與西歐情況相反對。



(其在地中海東岸各國青銅時代亦未見裝飾模樣，後來回教美術戒用人像，故中世紀裝飾方面最有進步，此種消長正同一理。)

冰鹿狩獵人種與寇脫民族之美術先後繼起，雖皆有其特色，然於西洋美術猶無直接影響，迨距今六千年頃（西曆紀元前四千年頃）埃及與巴比倫著文明，作古典美術之先驅。千五百年後而有地中海諸島之文明，又千五百年而有希臘之美術，於是經羅馬而遍於西歐，莫不沾其餘澤。故羅馬大學教授迦魯提（BROTTI）嘗謂古代美術僅有東方（指埃及及迦勒底書）希臘之兩大源也。其發展之途徑，以次各章分別言之。

### 第三章 埃及之美術

埃及立國約在西曆紀元前八千年，有史時代（即王朝時代）則自紀元前五千年始。至紀元前二千五百年而古帝國亡，一千八百年而中古帝國易統，至一百五十年而新帝國滅。自後七百二十年迄五百二十五年之間，沙伊斯王朝（Sas）雖嘗一度再興，繼即入於衰退時代。五百二十五

年而隸屬於波斯，三百三十二年而見侵於希臘，於是羅馬突厥，法英相繼蠶食，更不能復振。

埃及之地處於熱帶，西爲砂原（利比亞 Libyan）砂漠，東爲沃壤（尼羅 Nile）河流域，一則熱日如焚，生機全息，一則彌望皆碧，百物滋繁。而皆依於常軌，積久不變。此奇異對照之天然現象，深印於埃及人之心目，遂以爲蒼蒼之間有司其事者，不禁油然而動其信仰之情，依賴自然，趨向神祕。於是有多神之宗教及自然人生永久存在之思想。此實爲埃及美術之二大動機。

希臘史家悉克拉斯（Siculus 生存於西曆紀元頃）嘗謂埃及人視住宅若逆旅而墳墓爲久居之所。其言極爲精確。埃及人初有建築卽以墳墓爲主，其餘美術品亦多得諸其間。埃及墳墓之制其先有長方形之饗殿（Mastaba），稍後乃發達爲金字塔與



埃及墳墓壁畫

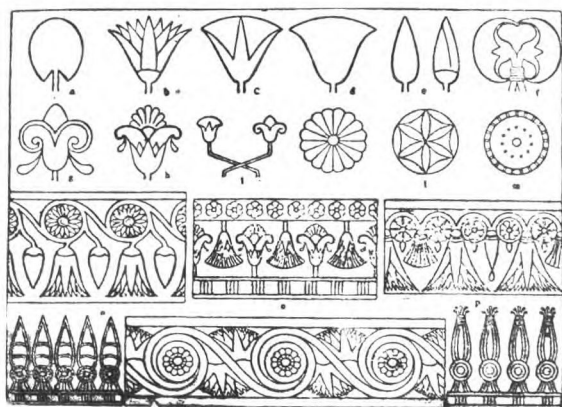
岩窟墳墓之二類，俱極耐久，經數千年至於今日猶獲完好如故。其保存屍體之法本至精巧，顧埃及人猶以爲未足，常別刻肖像置於棺內，此卽爲塑造之起原。其墓壁之裝飾有繪畫及浮雕，取材甚泛，或爲列王戰捷之圖，或爲祭祀大典之式，乃至瑣瑣人事莫不具有。但未知遠近法，常以事實先後爲高低，君臣賓主爲大小，次序凌雜，頗不統一。又間有庭園風景之點綴，則又多以波紋表水，枝葉表林，有若地圖然。至用色彩多平塗而無滄暈，且有定式。（如神人塗青黃或綠，男丹女赤等。）

埃及之美術品類皆技巧熟練，然終若不能棄拙劣慣例，以入於完美自由之域。其最顯著者莫如浮雕所拘守之正面法（此名爲丹麥考古學者朗格 Lange 所定）此卽雕像之頭蓋骨，鼻樑，脊椎與臍必使其在一直線之上，故身體或有俯仰之形，而左右傾側者則絕不之見。吾人感受自然之原始印象本屬如此，一切古代民族之雕刻，亦俱有同病。惟保守至數千年如一日者，則惟一埃及耳。其弊遂至實感與表現型式兩相乖離，而藝術日趨於墮落。

埃及之建築雕刻，若金字塔，若人面獅身像，若阿埠新貝（Abu Simbel）地方之巨像，類皆龐然無比。其民族性質之粗豪可以概見。顧自別一方面觀之，又有觀察自然深入幾微之處。有如埃

及殿堂之柱，用尼羅河畔之草花，或含苞半吐，或瓣蕊盡開，而淺淺一束之間，緩約繩痕，宛然猶在此，不可謂不細緻。又如斐萊 (Pithae) 神殿之刻柱，一寫花之生活，各不相同。致家庭用具及化粧具之花飾，用蓮華，紙草，鳥羽，椰枝，錯之伍之，成種種圖案，即通常所謂埃及模樣，亦皆靜觀得自然曲線之旋律，而優雅無匹。是蓋埃及人之生活，一惟尼羅河是賴，習之近愛之專，遂不期觀察力之透徹，以影響於其美術製作也。

埃及美術之特質略如上述，至其歷代變遷亦有大槪可言。當古王朝以尼羅下流孟斐斯 (Memphis) 地方為文化中心時，(自西曆紀元前四七七至二八一) 尋常謂為金字塔時代，蓋此類建築極其發



埃及模樣

達。其最巨者高達四百五十呎，佔地七百五十呎，內部更有迷道及陵寢之種種設備。與大金字塔相近者又有大小適稱之獅身人像，則高至百八十九呎。（此後每於像作帝王肖像，使王權深印常人之心目。）此期藝術猶未與自然過相懸遠，如宮廷藝術之王后坐像，民衆藝術之石灰石書記雕像，木刻村長像，皆確有把握，不失爲傑作，故得謂爲純正美術之時期也。

及後內亂頻起，文化日衰，至十一王朝入於中王國之時，（西曆紀元前二八二一年至一七三八）



埃及王后坐像

乃獲復興。此時文化之中心則漸移於北方。民間受割據政治之感化亦不合羣力於金字塔，而多爲岩窟墳墓。其在貝尼黑桑 (Beni Hassan) 地方者有原始鐸里安式 (Dorian) 之柱。此果爲後來希臘鐸里安式柱導源之處與否，今亦無可考。

中王國之末期閃族 (Semitic Race) 南侵，頗阻礙美術之發展。新王國起而統一全土，更興侵略之師入西亞細亞及蘇丹。國勢既張，遂有宗教藝術，以崇神之名謳歌王者。其規模宏大，如希臘詩人荷馬 (Homerus) 所傳則首都透貝斯 (Thebes) 建築百其城門，而尼羅東岸之安夢 (Ammon) 殿堂廣及三百六十呎，深且千二百呎，僅其中一列柱堂已足容巴黎之我后廟 (Notre Dame) 大寺而有餘。其西岸本有死都之稱，墓堂充塞其間。用雕飾而外，別有死者死後記事之畫冊，可見宗教思想已變而重視死後之世界，不及古王國之以死者復蘇思想爲主，此蓋受影響於閃族重靈魂之宗教而然也。

新王國亦爲大建築之時代，但無記錄存建築家之姓氏。或者當時以帝王之威奴役作者，一般社會初不注意之也。技巧既漸純熟，遂流於浮薄。如在阿貝特斯 (Abydos) 地方之叟提一世

(Seti I) 殿堂壁面裝飾之浮雕，即爲當一切雕刻之冠，又如圓雕之拉梅叟斯二世 (Rameses II 今存於意)，阿梅諾斐斯三世 (Amenophis III 存英) 等像，類皆得其特質，尤爲能品。然其不敢縱肆，已蘊沈滯之先機。至於徒事華飾毫無意義之裝飾，如哈特爾 (Hathor) 柱頭，錯雜木材之裝飾柱等，皆服從傳統，愈見衰頹。雖阿梅諾斐斯四世 (Amenophis IV) 之時嘗有寫實主義美術之提倡，然已不能挽回一般之趨勢矣。

新王國已降，埃及政治衰退，美術徒襲舊型，益見纖弱與粗惡。至二十六王朝即以沙伊斯 (Sais) 爲中心之時期，復於古代藝術起憧憬之心，修繕遺跡不遺餘力，惟其肖像雕刻等簡素樸質之處，皆不敵古物。但以細巧之描寫爲喜，觀其時流行之小青銅偶像，意匠獨工，可知當時一般人之趣味也。

西紀前約七世紀與埃及對岸之希臘既有密切自然之藝術。埃及人生起反應，日就頹廢。後來國土一度隸屬於希臘，漸傾向於古典藝術及西紀六百四十年而後，回教傳播，其建築之面目一變，以至於今日不改。

## 第四章 迦勒底及亞述之美術

西紀前二千餘年立國於小亞細亞 (Asia Minor) 米梭波太米 (Mesopotamia) 者，南有迦勒底 (Chaldea) 亦稱古巴比倫，北有亞述 (Assyria) 其地與敘利亞 (Syria) 沙漠接壤，東貫底格里斯 (Tigris) 幼發拉底 (Euphrate) 兩河，得其灌輸以營農事，此恰與埃及之立國同。惟兩河之源甚短，每年兩期水勢汎濫，時地不定。故在埃及人之得於尼羅河者為永久存在之觀念，並優柔深入之感受，在米梭波太米人之得於兩河者則危懼不甯，而出於奮爭抗鬪，酷愛威力。又兩河下流最稱肥沃，聚族於其側者，競相攘奪，自成殺伐之風。故其宗教思想亦不遠慮及於來世，特於猛獸禽禽精靈所寄者，奉為神聖。流弊所極，遂入於矜持華貴，以為其地美術之特徵。此最可於其國民因誇示王者武力而建築之宮殿見之。

此種宮殿建於高境之上，可以四矚原野。以其地乏木石，故壁與壇皆重用煉瓦，遂甚有威壓之感。又其建築不知用柱，欲容積之廣，不得不斜高其巔，乃成穹隆 (Vault) 之制。學者或謂其出於



埃及，然埃及初不用諸外表也。後來歐洲建築即汲其流而弗替，故從歷史上言，可謂甚屬重要。至其壁面過廣，不適觀瞻，又煉丸脆弱，難勝風日，建築家顧慮及此，遂有兩大類被覆壁面之美術工藝品。一爲着色灰塗成斑瑯質，煉丸上之色彩模樣，一爲石面之浮雕。此兩者錯綜構成之物，幾遍於迦勒底亞述兩地美術之全部。

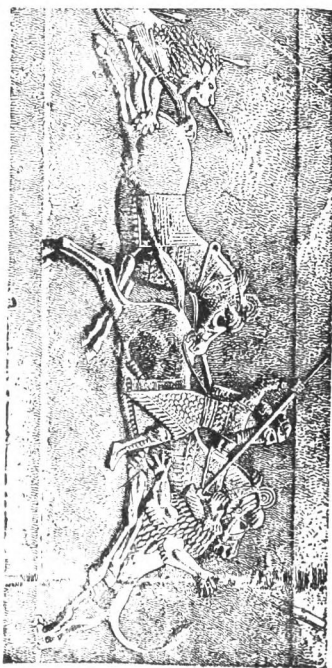
· 迦勒底亞述兩地之美術又自有其不同，此蓋地勢南北懸殊之故。南瀕河口稱爲沃壤，藝術遂以官能要素勝，而傾向於裝飾美。北地多山，民風剛健，藝術亦偏於知解，重細描寫。西方藝術有南北歐之別，彷彿似之。前述灰壁斑瑯質煉丸皆南方之產物，石雕出則自北部迨亞述兼併迦勒底而後，兩種作法遂屢屢結合用之。

亞述最初之石雕皆用於至壁，所雕刻者或爲王者之武功，或爲平和之祭式，用女性時極爲稀見。其刻畫之法亦復急迫遒勁，與題材之莊重嚴肅相適合，又以織物陶器等工藝發達之故，喜用圖案作法以寫自然，遂更覺其陰鬱。至於取材動物者最爲優越，與地質時代冰鹿狩獵民族之繪畫並論，幾可稱爲雙絕（其在亞述宮殿有守衛之有翼牛像兩座，因欲由正側兩面觀之皆見其前足有

二之故，不覺製作三足。此實上古人類深感正面的自然印象之一適證。迨紀元前七世紀頃則已知免乎此。故又與埃及人之永守古法者不同也。）

迦勒底之美術異乎上述，而以色彩圖案式之壁面裝飾為主。此有兩種：其一為石灰壁上之彩繪，其一為塗釉之彩瓦。前者用於室內風雨不及之處，後者則裝飾戶外。迦勒底本缺建築之材料，磚之用頗為廣泛，故其製作亦極發達。

特以各個連續之故，模寫自然甚感困難，其竟遂成一種圖案模樣，而遠離於實物形狀。且於變化能力不迨埃及人遠甚，故常以少數素樸之型式不絕反復用之。至於彩色配合亦極單純，多於青底之上作黃白人物，有時用黑色輪廓，或點出其細碎部



分。紅衣綠樹，亦偶一見之。此實與其地長空廣野之背景兩相調和者。（迦勒底用青色最多，蓋其地平原花草乃至遠山天樹皆以此色爲主也。埃及所發明之青色釉藥，亦以是故盛用於此土。）

合觀兩地之美術皆屬表面裝飾，自由之純正美術迄無發達之機會。蓋有超越神教之閃族在美術史上，常見有此種特色，即如後來阿拉伯人專力抽象圖案之工藝美術，亦類於此。若論其地美術何以不能發達，是亦有其原因。蓋建築重用壁面幾無支柱，遂鮮覺圓雕之有用。加之閃族宗教禁用偶像，卽尊視帝王待美術以表彰，然直與神聖齊觀，亦不許加以刻畫。製作肖像之動機遂亦無之。純正美術本待圓雕若肖像而起，由是乃付諸缺如矣。埃及以美術隸屬宗教而表白永存之理想，迦勒底及亞述則以爲歌頌帝王之用，要之表白威力之理想，於美術之本質有所欠缺及希臘人而後知專以術表白美的觀念乃完成其用。

## 第五章 希臘之美術一——史前時代

自十八世紀中葉，西歐古典主義之運動起，近人始知希臘美術之可貴。當時跋洛克式（Baroque）

roque) 洛可可式 (Rococo) 之美術，皆以不自然之裝飾爲務，漸難滿足人心之要求，乃欲返求諸本來直率之自然，對於能表白此種性質之古典美術，自亦不禁讚歎崇拜。首唱其議者爲德人溫寇爾曼 (Winckelmann 1717至1768) 所著書曰古代藝術史 (1764年出版)，頗能盡其主張。繼而貴推 (Goethe) 萊沁 (Lessing) 諸人，亦俱著述稱揚。顧所及見者，不過羅馬人之模倣品，或希臘衰退期之作，至其盛期完美作品之發現猶在後來也。

自來言希臘史者，皆自西紀前九世紀克奧斯 (Chios) 島詩人荷馬 (Homer) 著作詩篇之時期 (約在紀元前八五〇年) 爲始，其前則以爲無考。荷馬詩中敘述昔時之文化戰事等本極詳盡，但讀者不過以神話視之。及前世紀用科學精神加以整理，謝里曼博士等更想像昔時突羅 (Tro) 彌寇尼 (Mycenaen) 泰靈斯 (Tyrins) 等地實行發掘，(1870至1884) 其竟遂使希臘文明時期更延長二千年。

希臘地爲半島，交通甚便，又與文明最古之埃及及小亞細亞隔海相望，故能於青銅時代已有文化。惟其民族特質自始卽甚顯著。伯隆 (Brown) 教授嘗言，希臘人採用腓尼基 (Phoenicia)

人之字母而所書者則其自身之言語也，其原始的文明雖有藉於異國，然能以爲自身之表白也亦復類是。其言誠屬至論。希臘文化最初起於愛琴海之諸島。西紀前二千年頃而移於克萊脫 (Crete) 島。更五百年而盛於希臘本土之彌寇尼。愛琴海各島美術品以大理石小像爲主，且多有女子裸體者。克萊脫島當地中海之衝，自昔傳說有迷宮 (Labyrinth) 在其間。蓋建築技術幼稚，壁厚光微而又曲折雜亂，故云然耳。其地頗受埃及之影響。壁畫及工藝美術等皆發達，最初重寫實，後漸趨向優雅，遂傳播於海中各地。至彌寇尼在荷馬詩中謂爲富於黃金，社會豪華，大概可見。今日所發掘之黃金細工亦甚多而精美。其外有花崗，石膏，金屬所製之浮雕像等。至於建築則有巨人之城壁 (Cyclopean



克萊脫牙刻神像

Wall) 積石甚巨。又有所謂彌寇尼式之柱者，首巨底細，與通常形式相反，蓋應用木材之形式而爲之。此種應用入後更見其廣，希臘建築遂終於楣式而不知改變。至其柱頭隆起，則又爲後來鐸里安等柱式之起源。

希臘美術原始的特質與埃及等地不同之處即在有第一義之寫實精神。若前二章所述，各地美術形式上未嘗無由寫實而來者。顧或以象徵宗教，或以誇示帝威，又或以裝飾物面，其能從純粹製作動機而成者蓋極稀見。希臘民族之藝術則不然，自始即能本來之藝術態度以遇自然視人心感受能力之進化，深入不已，遂能達描寫自然之極處，此實其他民族所難可比擬者。

上述之特質最可見於當時之繪畫。如克萊脫島浮斯脫斯 (Phaestus) 宮殿之壁畫，作野貓於草叢捕小鳥之狀，躍然以前其勢逼肖，卽屬一例。又金細工之浮雕裝飾作巨獸馳走之極生動。以是有學者謂其民族與古馴鹿民族



克萊脫繪畫

有關。至於取海產動植之形狀，用作曲線之裝飾，遂有曰彌寇尼式陶器之特別工藝品。可見其民族之富審美能力也。

希臘古代美術至彌寇尼時代發達已臻其極，遂漸趨於衰頹。及西紀前一〇〇〇年頃，鐸里安等民族南侵，舊有文化備受蹂躪。自是迄於荷馬之時皆爲黑暗時代（亦曰希臘中世紀）。後來希臘文化繼起，不過復興之性質，所以未及三百年即能達於極點也。今更揭一表略示希臘美術上各時代之區劃。

史前

愛琴海諸島時代

紀元前三〇〇〇——

克萊脫島時代

紀元前二〇〇〇——

彌寇尼時代

紀元前一五〇〇——

黑暗時代

紀元前一〇〇〇——

本期（希臘時代 Hellenic Age）

古式時代

紀元前七〇——

最盛時代

紀元前五〇〇——

末期（希臘文化時代 Hellenistic Age）

紀元前三二〇至一四六

## 第六章 希臘之美術二——本期

愛琴海各島及希臘本土等皆富於製作雕刻之材料，如輕軟之木材，青銅等。尤有一種大理石，略帶肉色，作女子裸體像最爲適宜。又其地風光明媚，氣候溫和，民性酷愛自由，不受束縛，且觀察自然。一、本理性，而富於合理之傾向，故能成一系古典美術與北歐特美術相對峙，以爲西洋美術上一大幹流。

希臘人初於雅典恢復其文明之時，所有美術品皆屬原始的形式主義。凡經二百五十年而達於完美之域。史家特名此時期爲古式時代（The Archaic Period）。最先建築由木造進而爲楣



式，因柱身柱頭及裝飾形狀之差異，乃有鐸里安式 (Doric Order) 伊奧里亞式 (Ionic Order) 之二種。前者原為希臘本土及殖民地所用，後者則嘗流行於小亞細亞。繼建築而有雕刻，則先為木雕，繼為石刻，如阿提密斯 (Artemis) 神像（約紀元前六一〇年所製）希臘人謂之 (Xoana) 意云刻木而成。蓋像身各部粗具規模，宛若木柱也。其幼稚之處較之埃及古製猶病不及。但僅七十年後迦奧斯島即有阿寇莫斯 (Archemo) 其人作勝利女神尼克 (Nike, Victoria) 之雕像。表白馳走運動，使昔來兩足駢立之習慣得以改革。又其顏帶微笑，復使表情得應用於美術，皆為古代美術開闢一新紀元。此種作法輸入雅典，模倣者頗多。但同時克萊脫島則盛行體育派 (Atheic School) 之雕刻，以表白人體筋肉之美為主，故多屬裸體。而於面目表情極其忽略。兩派製作性質雖異，然俱未能免抽象類型之缺點，至各個雕像上有特性之表白，在西紀前六世紀末始見之。

西紀前四九四年以後波斯軍侵入雅典，希臘人卒能以少數軍隊勝之。國民誇示武功，於波斯人所破壞之建築一一改作，其自由之天才愈見發展。最初作品如愛琴島阿斐亞 (Apharia) 殿及奧倫毘亞 (Olympia) 天神 (Zeu) 殿，闕上之雕刻，用戰事題材，隨意配各人像得其調和，與埃

及迦勒底之製作但知拘拘於對偶者絕異。但全體姿勢猶不免於粗野。至於發揮體育派特質之雕像則有梅龍 (Myron 約西紀前五五〇至四四〇) 之「擲圓盤者」(Discobolus) 婆利克萊陀 (Polyclitus 西紀前四六〇年頃) 之「特鎗者」(Doryphorus) 「女競技者」(Amazon) 等。前者完全表白筋肉之活動，打破古來正面法之束縛。後者創一足支持全體之新式，且於各部比例精確，故後來作者羣奉為規範 (Canon)。但數者於人顏冷酷缺乏表情之舊習猶未能盡脫。迨斐狄阿斯 (Phidias 西紀前五〇〇至四三二) 乃更有改進，達於最盛。

自西紀前四六〇迄四三五年之間，雅典佩理克 (Pericles) 執政，其人雅好美術，創議復建派透諾恩殿 (Partheno 殿原建於城山 (Acropolis) 上，奉祀雅典守護女神 (Athenepromachas))

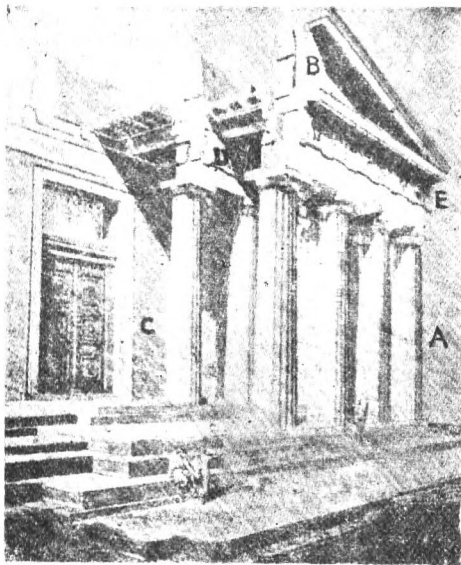


A Discus Thrower

者盤圓擲

西紀前四八〇年爲波斯人所破壞。延雕刻家斐狄阿斯監督工事，指揮伊克提那斯 (Ictinus) 迦利克拉透斯 (Callicrates) 等數千之技師，費二十年歲月成之。繼又築小神殿於其北。但未幾比羅奔尼蘇戰事 (Peloponnesian war) 斯巴達與雅典爭霸之戰，作，雅典美術乃爲之停頓。

希臘殿堂之結構，大概爲長方形。圍以圓柱一二列，別無窗戶。殿堂前後皆較側面爲窄。兩側屋蓋斜交作三角形以爲門觀是曰破風 (Pediment) 殿中神堂 (Cella) 亦環以柱，上承平楣是曰畫帶 (Frieze) 在鐸里安式之建築，外圍立柱上更有三槽短柱。間以方石，是曰小間壁 (Metops)



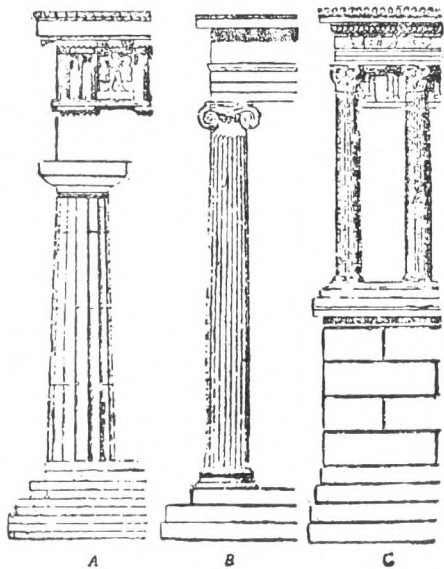
希臘殿堂結構圖

A 柱 B 破風 C 神間 D 畫帶

E 三槽柱式及小間壁

此與破風，畫帶皆於建築自體之構造上無重要關係，故常用雕像以為裝飾。

又希臘建築以柱為主，故視柱式 (Order) 之異，大體結構因以不同。柱式有二。最古者為鐸里安式即創自鐸里安人。柱身中央稍大，而不甚高。柱頭以簡單之平方板 (Abacus)，圓盤 (Echinus) 及圓轉連續之柱頸 (Necking) 而成。別無裝飾，故覺剛健壯重。次為伊奧尼亞式 (Ionic Order) 柱身細長，下有雙盤為礎。柱頭則用渦卷形為裝飾，故較優雅。二者皆繼承木材建築而來，柱頭特大，猶不失結構之性質。最後有可林特式 (Corinthian Order) 專以裝飾為務，柱身既極細長，柱頭亦雕作繁縟



希臘之柱式

A 鐸里安式 B 伊奧尼亞式 C 可林特式

之冀芳葉形，雖甚華美，然已悖希臘人合理之性情矣。派透諾恩殿用鐸里安式而各部比例完全，雕飾簡潔，使觀者覺其優雅充實，而無絲毫厚重之感。至其結構應用視覺矯正 (Optical Corrections) 之法則，各部變化，精細入微，希臘人之優越天才，可謂盡量發揮，毫無遺憾。

派透諾恩殿數經兵燹，今已廢荒。殘餘之石刻則多連於英國殿中原有斐狄阿斯所作金衣牙身之女神雕像，又殿西北有斐氏所作青銅守護神像，今皆不存，但有其小形之模造品。至東破風雕



派透諾恩殿遺蹟



派透諾恩殿畫帶之雕刻



像斯納維之烏洛梅

## 第七章 希臘之美術三——本期

西紀前四三二年斯巴達軍攻陷雅典，比羅奔尼蘇戰役告終。後來希臘文化雖猶以雅典為中心，然其地人民之好尚因此頗生變化，加之柏拉圖（Plato）之哲學完成，以反省深思為主。於是自來平靜之美術一變而帶冥想之性質。最能代表此種傾向之雕刻家則伯拉克息透萊（Praxiteles 約西紀前三八〇至三三〇）與斯科派斯（Scopas）前二九〇至二五〇）也。

女神之誕生（如「三女神」Three Fates 像即屬其一部）西破風雕女神海神之爭，小間壁雕各種戰事，畫帶雕女神之祭式，雖皆非斐氏所親製，然必嘗受其指麾，故所表白之莊靜高潔，變態萬方，即可謂為斐氏一派製作之特質。後人傳道之「梅洛烏維納斯像」（Venus of Meos）由此推求，殆亦屬於同派人之製作也。

泊氏重要作品遺留於今日者有「荷梅斯」(Hermes)神像。像之左手抱一嬰兒(酒神)，而雙目注視之。表白柔美之強爲自來美術上所創見。尤有二點迥異於昔。其一爲毛髮自然無異繪畫，且多皺紋與平滑之肉體兩相對照。其二爲雙目凹入，表白深思之狀極爲有效。此種雕刻顯然受繪畫之影響，依古人之傳述當時繪畫蓋與雕刻並行發達云。斯氏之作表男性之豪健適與泊氏相反其作法可於透季亞(Teraca)神殿破風雕刻之斷片見之。卽顏面稍圓，而雙眉突出投半圓之影於目上，又脣邊波起，若不勝煩惱者然。

希臘之繪畫蓋仿諸瓶飾。最初作家分畫男女形像者爲恩瑪勞斯(Eumaios)作畫時期約西紀前六〇〇至五九〇。至於西蒙(Simon)約西紀前五二〇年頃。技又稍進。但從工藝品創出獨立之繪畫則在波萊格諾它斯(Polygnotos)作畫時期約在西紀前四七五至四三〇。波氏之畫善用色彩。(依著作家泊靈奈(Pliny)所傳但用白，黃，赤，黑四色。)描輪廓尤工。其重要作品爲在豆斐(Delphi)之壁畫。至西紀前五世紀後半有阿格查卻斯(Agatharcus)約前四八〇頃。喜作室內畫，並注意遠近法。同時阿波魯杜萊斯(Apollodorus)則更用明暗法於人像。

後來公共建築壁畫之需要漸減，而畫架繪畫漸增。伊奧尼亞地方派遂有裴克習斯 (Zeuxis) 前四二〇至三八〇) 及派哈夏斯 (Parrhasius)。裴氏描畫自然逼肖，至能眩惑鳥目。今於蓬佩 (Pompeii) 遺址獲其遺作殺蛇圖一種。派氏於輪廓明暗尤工。其外悉康南派之歐蓬泊士 (Empompus) 亦為寫實主義創始之一人。至於阿佩萊斯 (Apelles, 約前二五〇年頃) 波萊格 諾它斯技巧愈精，希臘繪畫遂臻絕頂。迨亞歷山大王 (Alexander the Great) 以後乃見衰頹。

西紀前四世紀後半，希臘之美

術上雅典作風甚盛，而側重情調過

於柔弱。乃有雕刻家斐悉僕斯 (Phidias)

作品年代西紀前四二〇至

三二五) 起，一變而為鐸里安式之

剛健。裴氏為亞歷山大王宮廷作家，

取法自然與波萊格諾它斯之規範



像 羣 裴 奧 尼



雕刻，專爲青銅裸體像。變昔來以七倍首長爲度者爲八倍，又身體表面亦由肌膚變爲筋肉與關節，故能表白遒勁之風。所作擦垢者（Apoxiomenos）一像，遂爲後來作者之新規範。但斯柯派斯一派之餘緒猶存。如尼奧斐羣像（Niobe Group），如沙摩屈萊斯勝利神像（Samothrace），一則表爲母者目覩幼女被殺之悲哀，一則表女神因戰勝報告之興奮，情緒刻畫俱入精微，而衣裳薄如蟬翼，能脫離石材厚重之制限，可謂極優秀之致。此外作家多爲墓柱，石槨之雕飾，深愁哀想，蓋已爲衰頹之先兆矣。

## 第八章 希臘之美術四——末期

自西紀前三三六年以後，馬其頓王亞歷山大大主盟希臘，移兵東侵，所向皆捷，於是希臘文明遠及於尼羅河、印度河畔。其中心地亦移於埃及之亞歷山大、敘里亞之安提奧支阿（Antiochia），與小亞細亞之貝迦蒙（Pergamun）。美術之範圍雖益以擴張，同時即失其純粹之特性。且以染習東方專制之風，作者多以供帝王玩好之意出之，遂至偏於物質上之燦爛華美而不計其他。

及亞歷山大王之死、迄羅馬人征服希臘之時（前四六年），通常皆謂之希臘文化時代。美術上漸見衰頹而起新變化，爲現代作法之源泉處頗多。蓋於前人之平靜、冥想、熱烈、勇健諸特質而外，更能表現苦痛、憂愁與心身不調等象。作家致力於此方面者有貝迦蒙、羅特斯（*Rodes*）兩地方派。自來蔑視之現實界人物風景至是乃漸見諸繪畫雕刻之間，此實美術上一大進境也。

貝迦蒙派最著名之雕刻如西紀前二四〇年因紀念驅逐哥盧人之武功而作之高盧人（*Gaul*）自殺像，受傷之蠻人像，（昔日誤傳爲瀕死之角鬪者（*Dying Gladiator*）），皆取當時戰敗者爲題材，而於寫實主義之中寓悽壯之意味。其作法頗與婁悉僕斯一派相近。又如城山祭壇之邊飾雕刻，亦係西紀前一六六年貝迦蒙王紀念戰功而作。用天神與巨人之戰爭爲材料，長至三百呎，雖不免於誇張，粗魯，然其意匠豐富雕鑿自由，亦爲後人所難幾及。至西紀前五十年頃羅特斯派之雕刻家三人合作勞康（*Lacon*）羣像，取材突羅哀祭司勞康與其二子觸怒河神，被海蛇纏噬垂死之狀。表白爲人父者之肉體苦痛，極能動人。故十八世紀德人萊沁特著勞康一書深致讚歎，其實此像已不可與希臘盛時諸作相比。其餘如被愛神所苦之聖透爾（*Centaur*）像等亦專表白煩



惱與勞康無異。至於當時建築之規模多較派透諾恩殿爲大，但殘存於今日者僅有雕刻之斷片而已。

康 勞  
希臘工人皆有藝術家風，故工藝製作之富趣味與高等藝術，無大殊異。希臘之大藝術品，今既毀壞垂盡，即遺留之青銅像五十餘種

其中真爲當時製作者，不足五分之一。惟工藝美術品若瓶類及金屬裝飾物等多於古墓中掘得，且能完好如故。又雕飾之玉石，貨幣，小泥像等存者亦多，今之言美術史者即藉爲參證。其中瓶類因爲繪畫之所從出，尤覺重要。

希臘古瓶製於紀元前一六〇〇年至一一〇〇年頃即屬於彌寇尼式者，常用植物或海洋動物模樣爲邊飾。自此至西紀前五七〇年頃皆用幾何形爲模式，並用曲線配合以爲裝飾，通常亦謂之狄斐隆 (Dipylon)。(產地之名，意譯爲重門。) 次有可林特式，裝飾花邊以淡黃色爲底，赤褐色

爲花紋，並用黑、白、紫等以爲點綴。再後有紅底黑描式（西紀前六〇六年頃）、黑底紅描式（西紀前五〇〇年頃）、二式多發見於哀特魯利亞（Etruria），通常卽以其地名名之。瓶上素描皆極精密，作者亦自署名。又有一種白底彩描式，用鮮畫法，技巧尤工。繪畫之事卽由此漸起，其製造乃日衰。

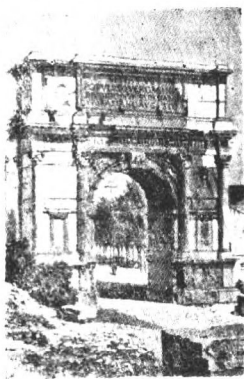
## 第九章 羅馬之美術

西紀前千年頃住於小亞細亞呂底亞（Lydia）之民族有西徙中央意大利者，與土著各族組織一聯邦，是爲哀特魯利亞。在紀元前二八三年以前猶未爲羅馬所併吞時，文化甚盛。美術品有繪畫，雕刻泥像，金屬裝飾品，肉食石（Sarcophagi）製椰之石，上施雕刻。等，大體上雖受希臘之影響，但其民性之粗野，與所謂接近自然之意大利寫實主義（Italian Realism）卽顯著其間，爲後來羅馬美術特質之所出。至於建築用木材者，能順其彈力性創造簡單之陀斯康柱式（Tuscan Order）。用煉瓦者能取法小亞細亞之宮殿，作穹窿結構（Arch Construction），更爲歐洲建築式之權輿。

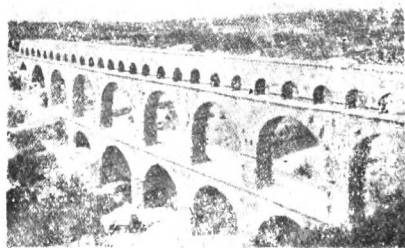
羅馬美術初亦以模倣希臘爲其發展之原因，蓋自紀元前二世紀以降，羅馬之軍人政客，常於希臘，及小亞細亞掠奪美術品以歸，同時希臘人亦多以仿古品輸入其地。至帝政時代愛好美術者尤盛，遂促進其固有美術之發達。今觀蓬佩（Pompeii）遺址以一二三等之都市而遺留品之多竟逾於今日之大都會，亦可想見當時盛況之一斑也。

羅馬美術之特色最

顯著於建築。結構應用穹窿之形式，蓋卽因襲哀特魯利亞人之作法。規模均極闊大。約言其穹窿結構之大體凡有四式。其一爲口徑式，水道窗戶等用之。其二爲圓筒式，兩壁較前



凱旋門



水路橋

技場，大浴場等今猶有遺跡可指。至於殿堂住宅之裝飾

者。



羅馬馬競技場

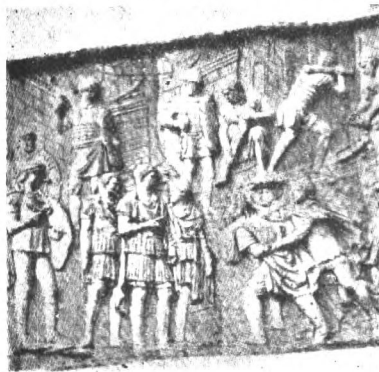
式尤深，頂面成方形，凱旋門等用之。其三爲交叉式，合用第二式作十字形，公會堂等用之。尤以西紀三〇五年君士坦丁帝所建者，高至百二十尺，廣至八十尺，規模爲最巨。後來擬羅馬式（Romanesque）及哦特式（Gothic）之建築皆淵源於此。其四爲圓蓋式，於屋頂作半球形。哈特里安（Hadrian）大帝在位時（西紀一七一至一三八）所築榜德維殿（Pantheon）用之。此卽爲後來東羅馬建築式之所本，而成中世建築兩大統系之一。



羅馬馬裝飾

但圖繁縟美觀，不計合理與否，故所用柱式爲混合式（Composite order）（此與希臘之三柱式及陀斯康柱式合稱爲建築上之五柱式。）裝飾模樣後人稱爲洞窟式（Grotesque）類皆華麗而趣味惡劣。惟壁面裝飾除嵌石（Mosaic）而外，更有種種之壁畫。如今日蓬佩所遺留者，非但脫希臘人之舊習，且用色彩光線之點描法雅與晚近印象派（Impressionist）作法相近。由此亦可知羅馬當時繪畫之發達也。

羅馬之雕刻初時純粹模倣希臘，迨紀元前百年頃有對於貝迦蒙，羅特斯兩地方派反動之復古派起，專以平靜爲美。迨奧格士陀（Augustus）之世發達乃至極點。當時作品之遺留者，如奧大維之首像，嚴峻冷淡，幾難久視。後克勞底阿帝時代改變作風爲清新自在之寫實。如提他斯（Titus）凱旋門之半浮雕，特拉耶恩帝紀念柱（Trajan's Column）連續結構之浮雕，皆其適例。同時裝飾雕刻用



特 拉 耶 恩 帝 紀 念 柱 浮 雕

寫實作法取材花果，純與希臘人之用抽象模樣者異，但其傾向繼續不久紀元後一一七年特拉耶皇帝既死，雕刻界復有新古典之運動起，作品雖間有精美之肖像雕刻，但已漸趨墮落，後來又受小亞細亞亞述作品之影響，遂更衰微，然拜占廷（Byzantium）之美術亦即源淵於此。

昔人多謂羅馬美術不過紹希臘之餘緒，其性質純屬頹廢的，其實亦不盡爾。羅馬當時之美術受東方作法之感化，已與希臘本來之性質不同，至後遂全融合於拜占廷美術。又在紀元後一世紀頃羅馬美術中有一派之寫實主義起，雖未能久，但中世紀間其勢再盛，而與拜占廷美術相對峙。至十四世紀更接觸弗朗多之寫實主義，遂啓文藝復興之新運。其流所極乃有近世之寫實主義。是則羅馬美術對於後來美術之發展固極有其意義也。

## 第十章 東西基督教美術

基督教美術之名爲十九世紀之歷史家所定，而以概稱自羅馬墓窟（Catacombs）間之繪畫迄於現代各基督教國家之美術。通常所用則於迄查里曼大帝（Charlemagne）之時擬羅馬式



(Romanesque) 美術未起，其間西方各基督教國之美術皆謂之初期基督教美術。自紀元後三百三十年拜占廷爲羅馬首府以來，至於一四五三年土耳其人奪取其地之時，東方基督教國之美術皆謂之拜占廷美術。是等美術之遺製雖踐存於地中海濱諸國，但則中心在其羅馬，拉威那 (Ravenna)，四〇四年後羅馬政廳所在地。拜占廷之三地。

羅馬之塋窟位置於地下，初期基督教徒用以葬死者，定期祭祀，並爲祈禱。自紀元後百年迄四百二十年行之不改。卽因教義上禁用偶像之故，塋窟間之裝飾但有繪畫浮雕，更無圓雕。主要題材先多有暗示意味之形象，如孔雀（表永遠）舟（表教堂）魚（表耶穌）等，今人亦謂其作法爲象徵主義 (Symbolism)。稍後習用人像，乃有取材聖書之紀事者，或隨意構想人物，如善良之牧者，驅羊之耶穌等等。然與異教區別，絕對不用裸體人物。製作格式則與蓬佩壁畫相近。於題材而外別無宗教特質之表白，故難有與其教義一致之純潔崇高諸美。至其雕刻中有模倣異教徒所用之肉食石，則更刀法遲鈍，構造混雜，描寫不精，備具羅馬雕刻之缺點。

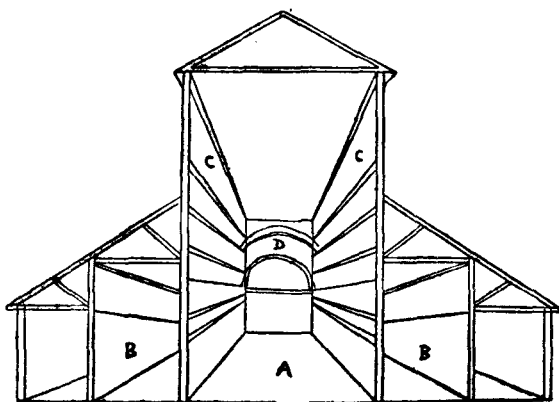
初期基督教寺院之建築亦以適應其新信仰之故，採用羅馬公會堂式（亦曰巴西里加式 Basilica）

silica) 以便聚合衆多之信者。其最佳之代表物即爲羅馬之聖保羅寺（寺無壁原，建自君士坦丁）

帝 (Constantine the Great) 之時，後被火災，一

八二三年乃重建築。言其結構大體乃由水平屋頂大本堂及二較低之側間而成。本堂居中央，由側間上部之窗採光。堂內後方有圓形之凱旋門，更後乃爲祭壇，又內壁亦作圓形爲上壇。壁及門上皆於藍或金色底上用色玻璃或嵌石爲裝飾。形式上雖未免生硬，但有壯大之感。六世紀間拉威那之諸寺院所用者則更見其華美。

東方君士坦丁堡之教堂結構則與羅馬相反而爲拜占廷式之圓蓋建築。最佳之代表物爲當地之聖蘇斐亞 (St. Sophia) 寺。寺於五三二年至



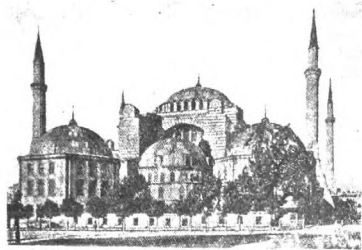
初期基督教寺院之結構

A 本堂 B 側間 C 上窗 D 凱旋門

五六二年之間由亞細亞之建築家監造，故其圓蓋之式乃介波斯而傳習亞述之建築法，與羅馬建築關係猶淺。後來東方各地建築即取爲模範。又自一四五三年以來，其地嘗用爲土耳其人之回教寺院，壁間嵌石全用白堊塗抹，但即因此獲全部保存。其裝飾之意匠，多由東方絨氈之作法得來，燦爛眩目，極能表白拜占廷美術華麗之特質。

八世紀中東羅馬帝明令禁止基督教用雕像，於是破壞偶像之運動起，互百餘年，各地之美術品多被毀壞。雕刻及嵌石技師亦俱去之他國。至八百五十年頃，東羅馬國勢富強，此種運動漸見遏滅，美術乃獲復興。至十一世紀之初其勢猶盛。製作品若象牙，金屬之浮雕，羊皮紙上之繪畫，鑄金細工等，皆極其緻密。嵌石形象偏於沉鬱，表現方法亦病貧弱，此尤足代表拜占廷之美術。其中人生的意義既少，及其末期乃陷於定型，與工藝品無所判異，於是美術墮落不可復振，其時蓋在十六世紀之末也。

七世紀頃阿剌伯人侵入敘利亞及埃及，因拜占廷建築式略爲變化遂成新式，傳於西方。如在

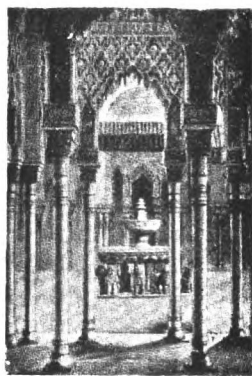


聖蘇斐亞寺

開羅之安盧 (Amrou) 回教寺，西班牙之阿罕伯拉 (Alhambra) 宮，皆屬最良之模範。其裝飾術專以幾何的形式及植物為模樣，變化繁雜，今人謂之阿拉伯式。又其屋頂穹窿集假膏之三棱形以成，垂垂若鐘乳石然，亦為特創之型式。

拜占廷美術之影響所被殊廣。東方如阿剌伯，土耳其，印度等地皆介波斯而傳習其作法。北歐如俄，自紀元一千年頃從拜占廷改信基督教後即固執其美術久久不改。南歐如南意，以曾隸屬拜占廷之故，亦僅守舊規，不與於文藝復興之運動。乃至西歐以有商業關係，傳播其美術品，亦多少蒙其感化。中世歐洲美術頗見有類似拜占廷之處，非無故也。迨後作者如意大利文藝復興初期諸家，漸覺其內容空虛，別就人生觀察，得美術之新法則，其面目乃為之一變。

## 第十一章 擬羅馬式及峨特美術



阿罕伯拉宮內部

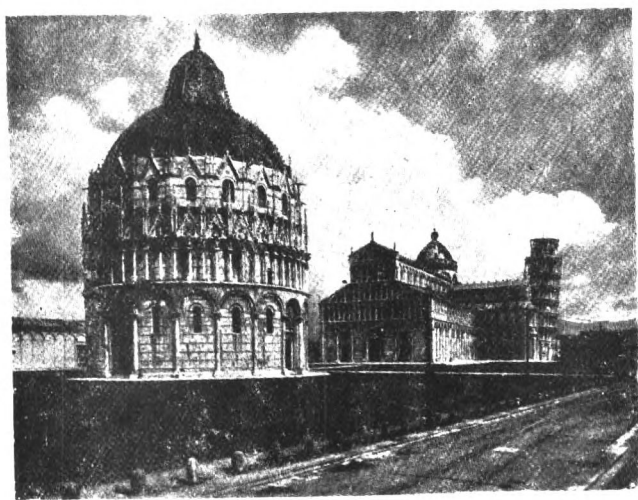
十九世紀中考古學家始名查理曼大帝 (Charles the Great) 以後盛於西歐之美術爲擬羅馬 (Romanesque) 美術。其意蓋謂當時美術與羅馬美術極相類似，但固有樣式仍不喪失，故其性質實介於兩者之間。謂之擬羅馬 (其意近於變體羅馬式) 甚爲適當。至於峨特 (Gothic) 一名，初見於拉斐爾 (Raphael) 呈法皇里奧十世 (Leo X) 之報告書中，蓋指與羅馬式相對待之野蠻樣式而言。及一五七四年頌意大利美術史家維阿沙利 (Vasari, 一五一一至一五七四) 更廣爲應用，遂成擬羅馬式美術以後西歐美術之通名。實則此種美術之創始與其傳播皆與峨特民族無關。故後人亦有欲以法蘭西美術一名代之者。然不加中世垂終三世紀中之限制語，則仍病其曖昧，不如因用舊名之爲便利。

兩種美術之差異最顯著於建築。擬羅馬式建築之結構雖亦間有突出之塔形，但全體有厚重壓迫之感。峨特式則崇高輕快之印象極強。又前者堅實之表面過廣，後者則多有窗戶及種種窗飾。前者所用裝飾多爲傳習之奇形，且屬於幾何形式，後者裝飾則根據自然爲主，前者結構之大體爲半圓形及水平形，後者則爲尖圓形及垂直形。故兩者表白之趣味各不同也。

當西紀十一世紀以前，西歐美術中北方蠻族（寇脫族）美術之裝飾的要素最佔優勢。後因十字軍之頻起，與東方各國相交通，拜占廷中央亞細亞若敘甲亞等處其術之影響漸次著見。至峨特時代，本來勢力薄弱之希臘羅馬要素乃全絕跡。但當時美術雖富有國外侵入之要素，而其逐漸進步變化，純由於自發。蓋兩式教會堂之建築，實俱源淵於四世紀羅馬之巴西里加式。初僅以能廣容會衆爲目的，用木板平蓋屋頂。後因避火，改用石材。又以材料細碎砌爲穹窿形。窗戶之楣亦成同式。其切斷面有爲半圓形者，又有爲尖圓形者。（即兩圓交切成角弧形者）後來羅馬奈斯克及哥特克建築即各本此而成，又兩種構造亦即以此而異。羅馬奈斯克式用突起之弓形部支持屋頂，或即用壁支持之，故堅厚不高，且無窗。最初因用巴西里加式，亦從側間上面採光。惟其本堂甚長，側間位置於其長端內邊三分之一之處，自上平觀恰似一十字形。爲羅馬當時建築未有之樣式。哥特克式則於附加之凸起肋骨形支柱而外，更於壁外用石材作架空控壁（Flying buttress）（壁爲圓拱形，一端支壁上，一端支外壁。）支持內部穹窿之壓力。加以種種裝飾，遂感覺其華麗。後來屋頂不絕增高，窗形亦漸放大。（通常即以裝飾之形式分爲三期。在法爲尖頭式時代，光線狀時代，火燄狀時

代。在英爲十三四五世紀式三時代，或曰古英式，華飾式，直線式。同時增多鐘樓及小尖塔等，至十五世紀纖細達於極點，危險之度同時加高，遂終遞嬗爲文藝復興式。

擬羅馬式建築之代表物在法國魯埃盧 (Loire) 河南岸其例最多。在意大利則有毘薩 (Pisa) 寺（卽有著名之斜塔者），峨特建築之著名者有法都巴黎之吾后廟 (Notre Dame) 保爾支 (Bourges) 寺等，皆建自十二世紀。郎斯 (Reims) 寺，阿彌安 (Amiens) 寺等，則建自十三世紀。餘如德國之柯倫 (Cologne) 廟，意大利之米蘭 (Milan) 寺，乃至西班牙葡萄牙

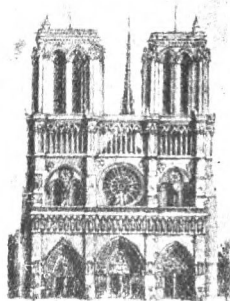


毘薩教堂及斜塔

瑞典匈加利等地，亦俱多有其式之建築。英國式用直線過多，尤覺嚴肅。如十二世紀所建康陀佩萊（anterbury）寺，十三世紀所建威斯敏斯陀（Westminster）寺，尤著名。至於後期尤有羅馬奈斯克式之城堡。哥特式之私宅，注意兩地最多見之。

中世紀之教會不但爲信仰之源泉，又復爲文化之中心。當時所有美術品，除教會需要者而外，殆不存在。其最重要者即爲建築，因其結構上採光過微或空壁過少，不合畫飾，故初期基督教特有之壁畫至是遂全廢棄。但於峨特式建築窗形過高，可用色玻璃配合成畫以爲點綴，故其技術頗爲發達。十三世紀峨特建築最盛之時，尤多傑作。其配色鮮明而生硬之處，影響於十五世紀間之繪畫頗大。

又兩種建築上最佳之裝飾皆爲浮雕。擬羅馬式雕刻多由僧侶自作。或於殿門鏡板上雕宗教事實，或於柱頭及畫帶雕聖史人物。其樣式雖各國不同。而抽象因襲不涉現實如出一轍。代表之作

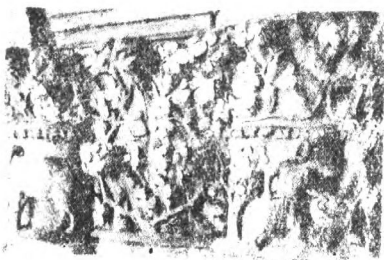


巴黎聖母廟



品如奧騰 (Aurum) 寺鏡板之最後審判圖，摩沙克 (Missa) 寺鏡板之雕刻，皆病其生硬貧弱，但姿勢生動，猶有可取耳。

由擬羅馬式雕刻遞嬗而成之峨特式雕刻，則純爲寫實主義。一切裝飾皆取材自然，田園花卉之研究尤見精細。如一二五〇年頃所作郎斯寺柱頭雕刻，取材葡萄，描寫之工，殆爲羅馬時代以來所未嘗有。及十四世紀，更有肖像雕刻。又於建築裝飾常著色或鍍金，木雕牙雕亦甚盛行。通常皆以爲峨特雕刻苦澀憔悴，考其實際殊不盡爾。觀郎斯寺所有諸作可知。又有謂峨特雕刻表白苦痛過強者，此亦懸想之辭。在十三世紀中雕刻最盛之時，除墮獄之人物而外，無表白痛苦者，即聖母與耶穌亦俱含微笑也。要之峨特雕刻優秀及沈靜之處，直遠紹希臘盛期之雕刻。但以宗教禁裸體之表現，又其發達時期不過一二百年，遂有所不能逮。及十四世紀峨特建築卽已衰頹，入於法國波庚第派別 (School of Burgundy) 成立之時期，乃更



刻雕頭柱寺斯朗

有影響於繪畫。

## 第十二章 文藝復興期襄那及佛羅梭斯之美術

峨特美術之自然主義既傳入意大利，與其地人道主義之古典研究相結合，遂有文藝復興期之美術。通常言意大利最初之畫家皆舉佛羅梭斯（Florence）棄瑪堡爾（Cimabue，一一四〇至一一三〇二）其人原為嵌石職工，今雖有其遺作，但不可信。惟同時與佛羅梭斯處於競爭地位之襄那（Stenas）有畫家杜喬（Ducci，約一一五五至一一三一九）實為最初之天才。杜喬研究東羅馬之繪畫及釉藥術，作畫構圖頗佳而富感情。中世紀以來僅作色彩年譜之繪畫至是始純粹獨立。後來襄那之畫家皆祖述杜氏，如悉摩奈（Simone，一一八三至一一三四四）勞倫鄒梯兄弟（Lorenzett，Pietro and Ambrigio，作畫時約在一一三五〇年前）等所作富情熱，詩趣，溫雅諸點，皆優於佛羅梭斯之作者。惟其弱點則拘拘形色之完全，不能以時改進，故及十五世紀中華即至生氣全竭。

佛羅棱斯最初之大畫家當推喬圖 (Giotto, 1176 至 1337) 其人雖受杜喬之影響，而能拒絕從來傳襲之拜占廷作法，今觀其所壁畫（如聖芳濟各一代圖等）雖各個人物面目或失之粗野，衣紋或失之生硬，但全體明快富有詩趣，其才能實有不可及處。後人受其影響，各出其創造力從事描寫故實，而忌與現實相接觸其間。天才有修道士佛郎安解蘭柯 (Fra Anjelico, 1387 至 1455) 本聖芳濟之教義，描寫信仰之喜悅，迫害之幸福等，用力備至。其解剖學等知識亦遠勝於喬圖。但天真流露於畫圖之間，略有稚嫩之病。且其觀察範圍圍於寺院，故畫中人物如童女天使等像，每易生人厭倦之情。其弟子中最著名者為谷叔梨 (Gozzoli, 1410 至 1498) 乃文藝復興期中最素樸之故事畫家，其心目中世界正與童孩所



圖景加母聖作柯蘭解安

見之黃金世界無異也。

喬圖之影響存於佛羅棧斯畫界凡經一世紀之久，其竟不過使美術徒有僧侶的幼稚說明，而日趨於平凡。於是有曰瑪沙喬 (Masaccio, 1401至1418)者作，復導美術歸於自然。其在佛羅棧斯迎爾曼 (Carnine) 寺之壁畫，實爲十五世紀同地畫家新刺戟之源泉。惟同時始作戰爭畫用遠近法之烏祥羅 (Uccello, 1397至1475) 於瑪沙喬所形成之新畫式加以反對。至僧侶李色 (Fra Filippo Lippi, 約1406至1469) 則綜瑪沙喬安解蘭 柯二人之長，以成一折衷派，最佳之作尚不失優雅之美。其弟子董梯祥梨 (Botticelli, 1444至1515)



安解蘭作受胎之告

一〇）受寫實主義之感化尤深。其創作力極強，同時空想奔放，對於表現線條過於熱烈，常失之粗暴。觀者由其作品生起快感中又有神經震蕩之處。所施色彩，頗能完成線條連續震蕩之趣味。今其傑作在佛羅棧斯畫題曰『春』者，實人道主義最完全之發表，亦佛羅棧斯一派繪畫之精髓也。

其次有畫家備平易，巧妙，優美，清新諸優點而盡具文藝復興最高期美術之特質者，其人爲格朗特阿育（Ghirlandajo，一四四九至九四）與斐栗泊梨（Philippino Lippi，一四五七至一五〇四）格朗特阿育爲一宗教家，用華麗之透明色彩極有快感。其傑作曰聖母訪問者，今存於法之（Louvre）梨原爲鮑梯祥梨之弟子，但才能極顯著，不爲其師之技術所範圍。聖母出現於聖波那特前一圖尤屬其最佳之作。（今存佛羅棧斯之巴第阿 Badia）

當時佛羅棧斯本部他斯迦尼及羅瑪那有三大家。其一爲佛朗乘爾斯楷（Francesca，一四一〇至九二）性質冷淡，作品遠於人間，觀其畫者，每覺有可厭之悲哀。其弟子辛育萊梨（Signorelli，一四四一至一五二三）富詩人之情熱，但時失之粗劣。如作聖母鼓其頤，鈴其口，遂自掩沒其優雅之處。其遺作世界之終（今存於奧威陀 Orvieto 寺院）純用雕刻意匠實爲彌寇朗解羅

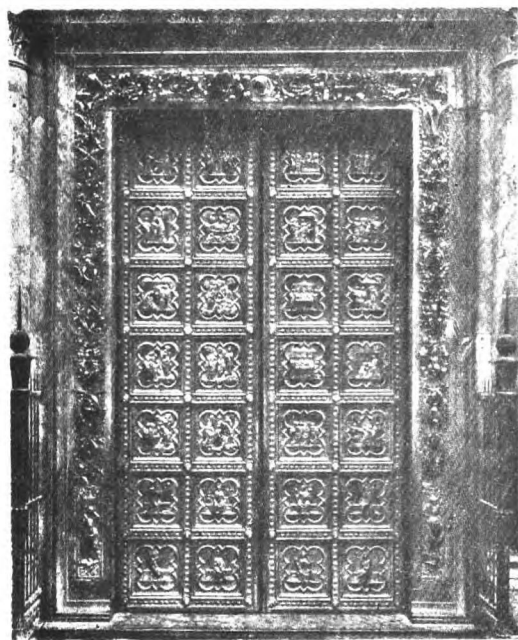
麗梯 詳 製作 Venus 之誕生



(Michael Angelo) 最後審判圖之先驅。又其同學福梨 (Torii, 一四三八至九四) 更優雅莊嚴，作天使最有名。

統觀佛羅棧斯之繪畫乃徘徊於神祕的溫雅與憂鬱力之間，可謂當時社會熱狂於奢侈快樂而由宗教反抗甚形不安之反映。又其繪畫意匠形式上雖多受古典美術之影響，但精神則純由中世思想而來，為頑固的，宗教的，深信來世之希望與恐怖，故繪畫上亦時見有光明與黑暗也。

意大利雕刻之復興通常皆



佛羅棧斯洗禮場青銅門

歸功於創立昆薩派及他斯迦尼派之尼古拉沙諾 (Niccola Pisano, 1106至1180)。所作多爲羅馬之樣式，並有脫離宗教束縛之傾向。但文藝復興期最初之代表作品則推佛羅棧斯洗禮場青銅門上之浮雕。(1450至52年作)此種浮雕初以舊約中題材伊沙克之犧牲於當地雕刻家中行競技製作，當選者爲雕刻家格萊貝梯 (Lorenzo Ghiberti, 1378至1455)廢一生歲月，用舊約所載人類創造等數十種故事成之。以用遠近法得宜，低處與浮起雕面頗有參差錯落之致。此種近似壁畫之雕刻可謂佛羅棧斯文藝復興期雕刻之起源。

同時雕刻家度那透羅 (Donatello, 1386至1466)於技巧優雅而外，又爲活潑的自然主義者，能用生氣充滿之雕像表現佛羅棧斯人之理想。此即純與古代理想相反對而與脫離官學束縛之近代美術有相類者。

度那透羅之弟子威洛克伊奧 (Verrocchio, 1435至88)兼能繪畫，爲文琪 (Leonardo da Vinci) 佩魯解那 (Perugino) 及克萊第 (Credi) 三大畫家之師，所作軍官柯羅奧奈之像(1479年作)爲文藝復興期中最美之騎者雕像與度那透羅同時有雕刻家洛昆



阿 (Robbia, 1489至1541) 善著色，爲後來畫家拉斐爾 (Raphael Santi) 所取法。且其一族迄一五二〇年頃，皆從事於彩釉之製造。又耶柯波賓拉癸棄阿 (Jacopo della Quercia) 受北方寫實主義之影響最深，即爲彌寇朗解羅之所取法。至於桑叔維諾 (Sansovino, 1486至1570) 溶和古典及基教之精神，尤足表白當時雕塑高尚之優點。

佛羅棧斯之繪畫傑作多散布於各國，惟雕塑品則皆保存於國內，故知之者不若繪畫之廣，此固非以其雕刻之不工也。十五世紀佛羅棧斯之地位猶佩甲克斯 (Pericles) 時代之雅典。惟社會狀態不甚平穩，心身幸福之均衡無爲保持者。故有時昂奮刺戟之現實主義起，有時又於頹廢的優雅歡樂之中見其悲哀。且自十三世紀以來近於乾



度那透羅作 Gallameiata 騎馬雕塑



式之浮雕樣式以爲其特質。最初作者爲士廓喬那 (Squarcione, 一二九四至一四七四) 以雕刻著名。其弟子芒透耶 (Mantegna, 一四三一至一五〇六) 尤有天才。所作畫皆爲雕刻的抽色形式，而剛健嚴正。貝梨尼畫派及摩拉諾反對派悉受其感化。後人請威尼斯派畫術之資質卽由此畫家出，非無因也。

爲威尼斯畫派術之源泉者除維弗爾尼貝梨尼二家以外，猶有西西里畫家梅叟那 (Artico nello Messena, 一四四五至九三) 其人嘗至弗朗多習油畫法，作騎士等肖像最美。後卜居於威尼斯，同地畫家遂漸效之，用油色於騰佩拉 (Tempera) 底塗之上，使生光彩。

威尼斯地本濱海，因與東方通商，極其富庶；又與羅馬相距稍遠，宗教之壓迫甚少，故社會生活異常活潑豪華。如莊嚴之公共集會等，尤爲其地人所喜。此種傾向一一反映於繪畫，遂有明快之俗集合圖及神聖會話圖。此皆爲威尼斯繪畫特有之結構，任意集合男女聖徒及聖經上人物於一畫幅，純以趣味爲主，不必有所典據也。至於十五世紀之末，畫中聖母與使徒更爲人間之形式，禁慾的意味消失殆盡。

威尼斯繪畫上之樂天主義又於所用之華麗色彩見之。說者多謂施色之鮮明由於其地天氣之清新，但如那波利 (Naples) 地方之天空較威尼斯尤爲澄清，而其地畫家之作率爲灰暗，可知兩者不必有關。合謂此但爲道德上肉體上健全之證左而已。

威尼斯畫家非但爲色彩家，又爲光線畫家。喬文尼以一身備諸家之美者固不必論。即嘗與喬文尼同事之卡泊喬 (Cappaccio, 一四六〇至一五二二) 作畫亦至富外光趣味。至如柯難梨阿諾 (Cima da Conegliano, 一四六〇至一五一七) 作快活之聖母，形體柔美，最足與佛羅梭斯派之禁慾的嚴肅姿態相對照。

貝梨尼之弟子喬爾喬那 (Giorgione, 一四七八至一五一〇) 於短生涯間結合卡泊喬之快樂與其師之詩趣緻密，作完全表白光輝肉體之繪畫。尤有一點爲當時人所難及，則用筆之自在無礙也。同時之畫家悌夏恩 (Titian, 一四九〇至一五七六) 嘗與喬爾喬那共同製作。又其師貝梨尼所作休息之維納斯圖卽由其手筆完成之。後來自作諸畫，色彩光輝一一較其師爲勝。晚年技巧益進，用筆闊略，卽爲西班牙及現代法國畫家之所本。至所擇畫材範圍極廣，希臘異教中之

傳說如酒神等，皆她取以表白其對於人生自然之熱愛。



威喬作 Santa Barbara

喬爾喬那之繼承者有威喬 (Puluma Vecchio, 一四八〇至一五二八) 其性質較靜而獨創力較少。今存魯維爾之牧者崇敬圖實爲威尼斯畫派中最美之牧歌。其友陸圖 (Lorenzo Lotto, 一四七六至一五五六) 則與時人獨異，不受喬爾喬那之影響，而畫中情調悲寂雅與近人相近。又所作中頗有與在派爾馬 (Purma) 地方之畫家柯婁喬 (Antonio Correggio) 相合者，然兩人固未嘗晤見也。至其時最年少且最有才能之畫家爲毘翁波 (Piombo, 一四八五至一五四七) 嘗至羅馬做拉斐爾與彌寇朗解羅之畫，而用色強烈，純屬威尼斯人之本色。其肖像諸作，最與拉斐



梯夏恩作 Sacred and Profane Love

爾相近，今人往往混兩家之作爲一。

然真爲威尼斯之彌

寇朗解羅者，亭陀婁陀

(Jacopo Tintoretto)

四)也。亭氏之素描頗足

與彌寇朗解羅相埒，又於

明暗之對照亦有爲，前人

所不及處。至用色彩，在大

幅畫中多偏於黑，寫生小

品若肖像畫則反對從來習用之赤褐及黃金而取銀灰與青。至同時畫家威洛奈期(Paul Verro)



亨柯斐喬作 Jupiter & Io

ree, 一五二八至八八) 雖由波洛那畫派 (Bolognese School) 出, 而描威尼斯社會奢侈生活獨工亦喜用銀灰色。

十八世紀之中葉威尼斯有最著名之畫家透保羅 (T. polo, 一六九六至一七七〇) 表現空氣之旨趣, 最爲完全。其才能有似亭陀婁陀而溫和優美過之, 實爲威尼斯畫家之殿將。又其用色

之佳亦屬十九世紀裝飾畫家之先導。

威尼斯派繪畫之影響至爲遠大。在意

大利本部則由之別生波洛那伯萊夏

(Brescia) 等地方派。伯萊夏派之畫家摩

萊陀 (Moretto, 一四九八至一五五五)

尤著名。所作畫用銀色卽爲亭陀婁陀及威

洛奈斯之所本。其在國外則如西班牙畫家

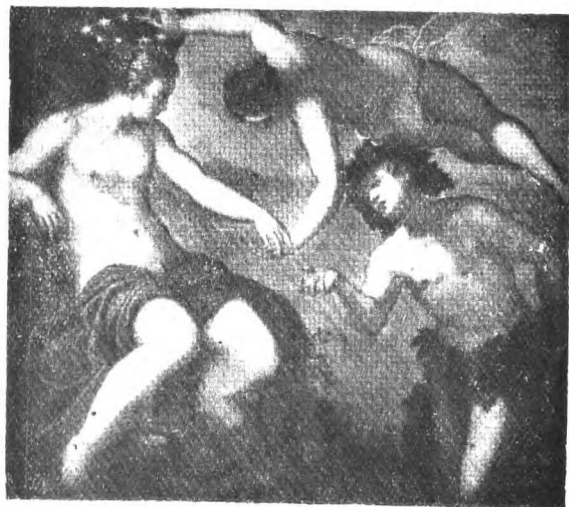
委拉士貴支 (Velasquez) 卽模倣亭陀

婁陀及跋沙諾 (Bassano, 一五一〇至九

一) 谷耶 (Goya) 卽取法於透保羅。又如

北歐之魯本斯 (Rubens) 卽取法悌夏恩。

是數人又皆爲十九世紀法國繪畫之源泉。



亭陀婁陀作 Bacchus and Ariadne



故在今日雖謂

威尼斯派猶繼

續存在，亦無不

可以較佛羅梭

斯派之在後來

僅有一英國之

拉斐爾前派略

紹其餘緒者，蓋

大異其趣矣。

## 第十四章

彌蘭羅馬及翁伯萊之美術——文琪與拉斐爾



威洛奈斯作 St. Helena 之夢見十字

文藝復興期兼有稟學與美術之天才者，惟文琪（Leonardo da Vinci，一四五二至一五一九）氏生於佛羅棱斯左近之文琪村，壯年而至米蘭，晚年老死於法，一四八三年氏上書於米蘭公爵自述於戰具若建築等無所不能，且謂善爲大理石、青銅及燒坭之雕刻，又繪畫術亦不弱於餘子云云。今觀其存於學會關於製造之札記以及種種藝術作品，其言絕非浮誇。文琪嘗爲米蘭公摩勞（Moro）雕其父騎馬像，費時十七年，其型今已不存。其外惟一武士半面像藏於法之魯維爾（Louvre）至於繪畫流傳較多。後人認爲傑作者有四種。岩間之聖母（一四八四年頃作）聖安奈（St. Anne）與聖母（一五〇一年作）及莫奈梨沙（Monna Lisa）肖像（一五〇一年至〇六年作）俱藏法都魯維爾。餘一曰最後之晚餐者則猶在於米蘭聖瑪梨會堂（Sant. Maria delle Grazie）壁間，未盡損壞。此外作品在法國者多被塗改，或出自其弟子手筆。文琪諸作皆用油色，而甚複雜，蓋與當時一般畫家異趣，欲努力表現空氣之流動性，同時完成暈線之方法。（即融和形線與濃淡使其柔和之法）又其畫中聖母之型式略與其師所用者近似，而加以一種微笑。如莫奈梨沙一畫廢時四載，藉微笑傳人生永久之謎，實可謂文琪應用異教思想深入人生之一表白。

最後之晚餐

結構描寫俱

臻極致，則尤

足見其才能。

當一四

五〇年頃米

蘭有畫家伏

派 (Loppa

至一四九

二) 建設一

巴多亞 Pa-

dua) 分派。及文琪至，(一四八二年) 當地畫家本推崇伏派之弟子保谷諾安 (Borignone,



文琪作莫梨沙

一四四五至一五二二)者，羣改而模倣文琪。最有名者爲路易尼 (Luini, 一四七五至一五三二) 其人用單純之方法解釋文琪之理想，未免失之皮相。但別有一種甘美之特徵，故最爲俗人所喜。如在沙隈諾 (Sarnno) 教堂之壁畫，卽與李昆 (Filippino Lippi) 齊名。又襄那 (Siena) 派之叔多瑪 (Sodoma, 約一四七七至一五四九) 亦專事模倣文琪。十六世紀前半期之佛郎多人則尤較意人之模倣爲力。今存於英國博物館中之文琪諸作，卽多出於其地畫家之仿寫。

十四世紀末葉，襄那派中別出一翁伯萊派 (Umbrian School) 作家番伯萊諾 (Farbriano, 一三六〇至一四二八) 用明快之色彩，擇安樂之故事爲題材，遂爲後來畫家所取法。及十五世紀後半期更形成一純與佛羅棧斯反對之畫派，繼承襄那派，以柔和溫雅勝，且新清詩趣最爲充滿，但時失之幼稚。著名作家有二人，卽俗稱爲佩魯解那 (Perugino) 之萬納西 (Vannucci, 一四四六至一五二四) 與俗稱爲頻圖栗喬 (Pietro Riccio) 之貝梯 (Bernardino Belli, 一四五四至一五一三) 也。佩魯解那作畫用黃金透明色彩，有夢幻恍惚之趣。但於運動表現不能正確。頻圖栗喬則嘗爲佩氏畫室之長。所作襄那圖書館及法皇宮殿之壁畫，富裝飾趣味，頗有動人之力。雖素

描粗劣，思想淺薄，然所創翁伯萊派聖母之秀美型式，即啓後來天才拉斐爾（Raphael）之理想。

當時北方意大

利受威尼斯派之影響而形成之地方派甚多，其一即爲波洛那派。作家弗郎索阿

（Francis） 一四五

○至一五一八）與其弟子威梯（Timoteo Viti 一四六七至一五二三）俱有才能。一四八三



拉斐爾作聖母

年生於烏比那 (Urbino) 之拉斐爾 (一四八三至一五二〇) 最初 (一四九五年喪父之後) 卽在其門下，故後來喜用否定禁慾理想之豐滿形體。後拉斐爾更就學於佩魯斯那，當時所作小畫騎士之幻 (一四九九年作) 今猶存於羅馬畫堂。又因掌握氏畫室之事者爲賴圖栗喬，故拉氏同時效其作法。今日存於米蘭之傑作曰處女之婚禮者，



拉斐爾作聖母

受佩魯解那之影響最著。自一五〇四年至一五〇八年，拉斐爾之技能着着進步，作美好之聖母像極多。且漸模倣文琪，彌寇郎解羅及當時有名之色彩畫家巴圖隆莫 (Bartolommeo)。此種綜合應用各家精髓之能力，實拉斐爾之所以成名者也。

一五〇八年拉斐爾被招至羅馬，受法皇鳩梨阿斯二世 (Julius II) 及里奧十世 (Leo X) 之知遇，任務繁劇，遂僅作粉本，使弟子完成之。其弟子中最有能力者為羅馬諾 (Romano, 1492至1546)。羅氏喜用煉瓦赤色畫人體，後來十九世紀中拉斐爾派之作家，即常模倣其色調。拉斐爾於羅馬畫成之大作品為梵諦岡會堂 (Vatican Gallery) 內部與聖達瑪西奧 (San Damasio) 長廊之裝飾畫。前者取歷史的，宗教的，寓意的題材，有神學(亦曰教會之勝利)，哲學(亦曰雅典之學派)，詩，正義，法皇里奧制止阿塞拉 (Attila) 進軍圖等。後者則聖典故事特多，且頗模倣羅馬時代之作法。其外如聖西斯特 (Madonna di San Sisto) 之母子，佛朗西士一世 (Francis I) 等，亦不失為佳作。拉斐爾本具女性的資質，故不愛威力而愛優美，對於新奇影響之感受甚強。所作聖母像實溶合二世紀來不絕衝突之基督教與異教思想，故能深感人心。經四世

紀之久而崇拜之者亦迄十九世紀中葉而後衰。若以其時諸畫家爲文藝復興期之花，拉斐爾則其果實也。昔人尊視拉斐爾若神人，近時乃非難漸起，指摘其缺點者頗多。平心而論，拉斐爾於色彩才能爲極平庸，素描輪廓成常有失之散漫者。如因與彌寇朝解羅競爭而作之埋葬圖（The Entombment）（今存羅馬之波格斯畫堂（Borghese Gallery））卽盡具十七世紀官學式之一切弱點。是以當拉斐爾之盛時已起美術衰頹之漸矣。



拉斐爾作聖



## 第十五章 文藝復興最高期羅馬及富拉雷之美術——彌寇朗解

## 羅與柯婁喬

文琪之天才實支配佛羅棧斯新潮第二期（自瑪沙喬在迦爾奈之壁畫始。）之美術界。惟其弟子及模倣者皆屬襄那地方之作者，佛羅棧斯反未受其影響以成一獨立派別，故十六世紀中其地復有巴圖隆摩（一四七五至一五一七）沙圖（Sarto, 一四八八至一五三〇）及彌寇朗解（羅）（一四七四至一五六四）三大家出。

自鮑梯祥梨，李思諸家以來，繪畫於色彩方面最見進步，威尼斯及北歐作者於金銀底色上作鮮麗之色調，幾獨擅其美。佛羅棧斯諸家即如文琪，亦不過以溶和爲目的，而致意於遠近濃淡，難以並論。其有差足相擬者，巴圖隆摩實爲其第一人。巴圖隆摩原名巴喬（Baccio），與宗教家沙伏奈（洛拉 Savonarola）爲友。後有感於沙氏以身殉教，亦去而爲僧。善用三角錐式之構圖，能得科學之平衡，爲後人所取法。又於施用彩色富於天稟。一五〇四年以來，資益於拉斐爾者甚多。惜作人物

皆缺表情，又短於獨創力。其弟子沙圖用色尤巧妙，逼近威尼斯之喬爾喬那。且於暈渲法模倣文琪，厚重之衣褶模倣彌寇朗。解羅又巧於構圖，能使畫中人物毫不板滯，而富於優美之趣。至於取材故事，尤有過人之才。其代表作品若聖母誕生圖，若最後晚餐圖，皆足以見其努力使美術趨向完全獨立之形迹，是即去峨特式之情調，變粗硬為倩麗，化嚴肅為和樂也。若其聖母型式則合誇張與素樸之妙，又用濃黑點睛為後來啓一新鮮之塗徑。（代表作品推歡樂之聖母圖，今存佛羅棧斯）

此外佛羅棧斯派猶有可稱道之畫家，為龐陶模（Tortona，一四九四至一五五七）伯隆支諾（Cronzino，一五〇二至一七一）等，皆擅長宗教的人物畫。然十六派紀垂終時，此地方派突歸滅亡。考其原因蓋即在彌寇朗解羅之壓迫。彌氏原為佛羅棧斯人，以在羅馬從事美術，其地遂成意大利美術之中心，而由彌氏強烈之性格支配之。當時除威尼斯派有梯夏恩其人得保存傳統外，餘地莫不被彌氏影響。佛羅棧斯則更以感化過甚，至於竭蹶不可復振。

彌寇朗解羅於詩歌，建築，雕刻，繪畫無所不能，但常以雕刻家自居。今觀其繪畫，實富於雕塑趣味，濃淡色彩均為所不經意。蓋彌氏畫作興味全繫於人物。但所取者非現實界富於變化生活之人，

而屬理想中結構之壯夫。態度鹵莽，筋肉緊張迄於極度。其全畫之趣味恰似弄器樂者不絕用高音而不厭其刺戟，至在他人不過偶一見之而已。無彌氏性格而強模倣之，必陷於感情之誇張過度。是以彌氏之狂暴的惡魔主義較拉斐爾之曙光の官學主義尤爲危險也。

彌氏之生八十其始固未嘗有晚年之惡魔的熱情蓋先從洛朗特阿育及度那透羅取法，又獲勞



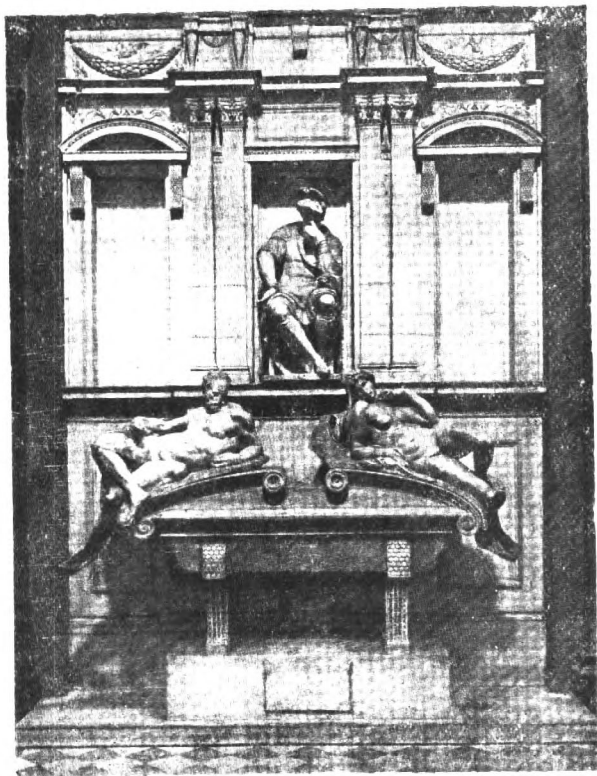
彌寇則解羅之雕像

倫名 (Lorenzo) 爲友，以收藏之古雕刻品供其研究，故無意間所受感化甚多。卽如所作愛神 (Cupid) 像，以欲模擬羅馬古物之故，特埋藏之，後人傳道不置。然彌氏於偏愛於古物型式而外，其天才與古人藝術相同處亦多。又平靜爲所不屑道，傳統縛束亦所不忍受，此於其初期之傑作如 St. Peters 之彼得像 (一四九八年作)、Bruges, 聖母與耶穌 (一五〇一年作) 及 大衛 (David) 像 等，皆屬如是。批評家或謂大衛像可稱解剖學上之逸品，顧於趣味則缺如。惟聖母耶穌像則技能極臻圓熟，且以裸體耶穌與着衣之聖母相對照，結果極佳。(又在布爾祥斯之羣像結構亦極奇突。耶穌立聖母兩膝之間，蓋反乎從來抬置膝上之傳說也。)

厥時法皇鳩梨阿斯二世知彌氏極深。一五〇八年使裝飾其宮中之昔司廷，殿堂 (Sistine Chapel) 穹隆屋頂。彌氏費四年之歲月成一大作，則自舊約取材，若預言者，女預言者及奴隸等，皆昔來所未見。其威力莊嚴之處實由其獨具之壯美理想具象以成，蓋同時爲人與非人之一種特別種族也。

繼此彌氏又用此種理想於法皇鳩梨阿斯墓及勞倫名 (Lorenzo de Medici) 兄弟墓之

雕刻。法皇之墓未及全成。所作摩西(Moses)雕像表白憤怒與熱情，崇嚴之處，感人極深。又有二奴隸雕像，今存於魯維爾。俱爲立像，體曲傾至極端，與原始美術之以正面法爲主者，全行反對。至勞倫召兄弟之墓亦僅成一壁龕，雕格優拉諾(Giuliano)及勞倫召之坐像。憑其石棺，復雕夕與曙及晝與夜之二羣像，具以



刻雕墓召倫勞作羅解朗寇彌

象徵悲哀之力。其剛強不屈反更增其抵抗之處。一若出昔司廷壁畫中人物而爲之。

一五三五年彌氏復歸羅馬，受法皇保羅三世 (Paul III) 囑託從事昔司廷會堂後壁之壁畫。最後審判圖。廢時七年，傾其才能，應用運動與線，皆達極度。得失參雜，遂成一不快的昂奮的惡魔世界。畫中人皆裸體，以顯其發達過度之筋肉。中立耶穌純乎復仇之態度。聖母依其脅側，又見畏縮之狀。基督教之情緒遂一掃而空，此畫之莊嚴，蓋近於狂妄。基督教思想之應用至彌氏而達其極，後來作者不得不別求端緒，美術之獨立乃漸見發展。

彌氏門下著名者有伏陀拉 (Volterra, 一五〇九至六六) 所作爲磔刑圖即與其師相近。又同地之雕刻家斐梨尼 (Cellini, 一五〇〇至一五七二) 則融合彌氏與度那透羅之法，自成一家。所作如勝利者波修斯像 (今存佛羅棱斯) 最爲佳品。此外追隨彌氏者類多無創作力，刻畫莊嚴過甚，反令人有滑稽之感。

後彌氏二十年而生之富拉雷派畫家柯婁喬 (一四九四至一五三四) 於十六七世紀間影響所及亦不弱於拉斐爾。其人爲彭其 (Bianchi) 之弟子，富溫厚之感受性，對於異教浪漫神話

及基督教

度故事視

同平等。尤

好優柔之

光與空氣

旨趣及溫

和色調。後

受彌寇郎

解羅之感

化，遂於空

中之運動如乘雲之像恍惚之遠空等深感趣味。其結構之改革極適於意人之習好，遂成一新形式。所作派爾瑪寺穹窿屋頂之裝飾，最見才能。畫中聖母及聖徒駢立於天空，而遠景隱約有人物無數，



彌寇郎解羅作西摩像

衣裳兩足微可辨識。其製作受彌氏之影響雖著，而充滿歡美光明及極尊女性之處，皆屬其個性所存。

柯婁喬當宗教改革之際由羅馬舊教之新出發點創作莊嚴且有表面魔力之聖母型式，影響甚大。蓋新教致病神祕的熱情失之嚴酷，無異敵視美術，舊教徒欲救其已失之勢，輒利用恆人愛美之敬虔心以支持其信仰，當時

意大利及西班牙發達之美術，俱有助長此種傾向之勢。如繪畫之略帶肉感的神祕主義，即屬其例。然始爲之者則柯婁喬也。此種作法與中世迥異，特形式近於異教，而精神猶是嚴格的基督教。今日用着色石版印刷之通俗宗教畫取法於此蓋甚多也。



彌爾則解羅昔作司廷壁畫人物之一部



## 第十六章 文藝復興期之建築

自十四世紀爲始之文藝復興運動雖藉端古典藝術之追從，然其精神猶是千載以來因基督教文化而改變者，故所謂復興其實則綜合而已。此於意大利當時美術中心之繪畫既已明白見之。雕刻建築亦與之相呼應而創出新形式。雕刻前已舉其約略，今當更言建築。

在意大利本土古代羅馬之雕刻繪畫雖蕩然無存，然紀念建築固遍於各處，意人獨能亘十世紀視若無睹，不一取法，其事殊不可解。及十五世文人道主義之運動大盛，美術家之注意羣移於古典作品，於是建築方面有文藝復興式自意大利而遍及於西歐。

意大利復興式建築前後可分三期。第一期以溶合古代及中世之形式爲其特質。裝飾方面尤多希臘羅馬的要素，構造上則別無新奇之概念。然自羅馬帝國顛覆後市民建築能較宗教建築廊爲重要，實自此始。其最佳之典型厥維佛羅棧斯宮殿。其結構以圓柱列爲廊，而環方庭於其內。外部殘餘中世城堡之形式，堅厚無窗，而積特廣。裝飾中更去現實而用空想者，蓋做諸當時掘發羅馬古

塚 (Grotto) (此名原爲洞窟之義。從此更生 (Grotto) 形容字，則含嘲笑之意。以其多粗野不齊，故後來亦用此以稱奇異之形象。) 裝飾莫樣中之形狀也。

佛羅棧斯人伯魯奈莫斯柯 (Brunelleschi, 1377 至 1446) 爲復興式建築之首倡者。自 1420 年至 1434 年間，伯氏增築佛羅棧斯寺之圓屋頂，殆高至三百呎。此寺原爲擬羅馬式，自 1274 年開始建築，中經變遷甚多，伯氏始完成之。又一四四五年頃伯氏於佛羅棧斯築 昆提 (Pitti) 宮殿，意匠明徹，比例完全，頗有端嚴之美。

當時建築受古典影響尤著者爲 1430 年頃 彌寇陸召 (Michelozzo, 1396 至 1471) 所建 梨迦爾提 (Ricardi) 宮 及 1489 年頃 瑪賈諾 (Benedetto da Majano, 1442 至 1497) 等建築之佛羅棧斯屈洛支宮。後者以取法羅馬式之簷 (Cornice) 著名。又與 昆提宮 同式正面石紋用粗雕法 (Rustica)，蓋利用其凹凸以圖明暗之配合也。

復興式建築不用圓柱及方柱爲裝飾而結構之特質至第二期乃尤顯著，其模範不在佛羅棧斯，亦不在其古代遺物良範之魯斯，而在 羅馬之聖彼得寺，爲其指導者則 伯拉曼特 (Bramante)，



聖彼得寺

一四四四至一五一四也。其影響所及遂使建築排除過餘之裝飾，而注力於構造，遂為近世建築之法則。繼伯氏而起者，有威尼斯之派拉狄奧 (Paladio, 一五一八至一五八〇) 其有特色之作品為在同市之萊登陀萊 (R. dentore) 教堂。

至能為宮殿建築之典

型者，推桑梭維諾 亦

稱耶柯波泰梯 (Jacopo

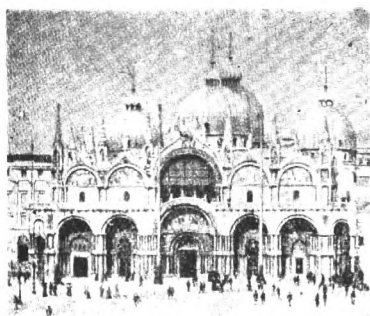
po Tatti) 所建威尼

斯聖馬可 (St. Marke) 寺之圖書館。其最下層用鐸里安式，

第二層用伊奧尼亞式，並用花帶人像雕飾之欄杆。

復興式之第三期於一五五〇年頃純受彌寇朗解羅之

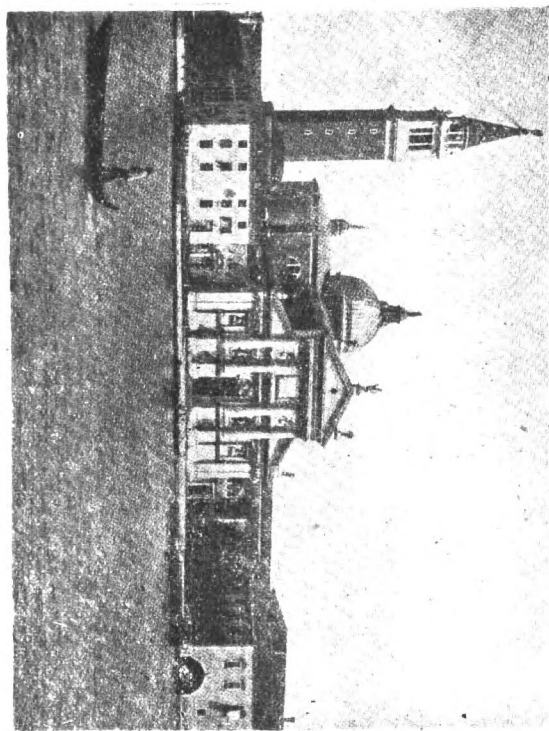
支配。彌氏於建築上加以雕刻的要素及個人想像。嘗繼承聖



聖馬可寺

彼得寺之大建築。所計畫之高屋頂及其死後始獲成就。十七世紀中波尼尼 (Bernini, 1578至1680) 更築兩側塔及門外柱廊，遂全落成。內部除有處濫用裝飾外，不失莊嚴之美。外部則宜遠眺。其面積越二十五萬五千立方呎，爲會堂中最大者。

(米蘭寺及英倫聖保羅寺面積十一萬八千三百



派拉狄奧建 S. Pietro 寺

立方呎，聖蘇裴亞（St Sophia）寺十萬七千方呎，柯隆本寺八萬六千方呎，皆不遠甚。惜經兩世紀多數建築家之經營，猶未得調和也。

彌寇朗解羅之建築好偉大過度，遂常流於簡樸，且妨害趣味。其弟子輩更有過逞想像之弊。此種傾向遂釀成十六世紀末之衰頹樣式曰巴洛克（Baroque）者。（巴洛克本葡萄牙粗製真珠之名）專以裝飾意匠之豐富變化能眩惑人目爲務，故濫用於各處，並不以加強形色爲制限，且取迂迴過甚之曲線，不計其矛盾凌亂，乃成狂熱之形式。

復興式建築住北歐德法諸國初不採用。後貴族之宮室別墅逐漸應用，乃涉及教會。然以建築家與意人競爭之故，不肯純粹模倣，各國固有的特質遂亦存在其間。法國最古之復興式建築爲佛朗西斯一世（Francis I）時所建魯維爾谷之離宮，具高斜之屋頂塔樓及中世螺旋狀之階級，惟柱頭裝飾受意大利影響最著。至若一五二三年建築之夏姆堡（Chambord）離宮以復興式爲主，而存哥特克式之屋頂，羅馬奈斯克式之堅塔，結構上頗形矛盾。其餘離宮亦多有此混合之例。又諸教堂如聖哀丁丟蒙（St. Etienne du-mont）寺等亦復如是。自一五四〇年以來式樣漸底純

粹後起建築家如佩魯萊斯柯 (Pierre Le-cot, 1510至1578) 解安布朗 (Jean Bulant, 1515至1578) 等乃全受復興期之精神。近世建築之傑作魯維爾宮廣庭周圍之最美建築物即成自萊斯柯之手。但當時猶病此種樣式為煩瑣，而別求規範於帝政時代之羅馬，於是有所謂官學式 (Academic style)。(因官立美術學校佔有勢力故名。) 如曼沙爾 (Jules Mansard, 1646至1708) 完或之佩盧爾 (Perrault) 柱廊及維爾賽 (Versailles) 宮之正面皆為一種悲哀嚴峻樣式之代表。且以對稱為至上之法則，一切繪畫的及偶發的要素皆消滅殆盡。

德國國民藝術其初對於意大利復興。反抗殊力後來裝飾方面雖漸次採用新式而大體猶保存峨特舊風不改。此觀一五四五年迄一六〇七年所建哈豆堡 (Heidelberg) 城可見一斑。又奴倫堡 (Nuremberg) 奧克斯堡 (Eugsburg) 等地亦多有破風卓出之舊式建築與意大利式之宮殿教會並行存在。

英國沿用峨特式最為經久。自一四八五年至一五五八年間更變屋頂作扇狀，而得名條獨爾

式 (Tudor style)。查理十一世 (Charles I) 時代復興式建築雖曾流行一時，但不久即衰微。著名作者有瓊司 (Inigo Jones, 1572—1632) 著名之建築爲皇宮之饗宴室，烏倫 (Christopher Wren, 1632—1723) 著名之建築爲聖保羅大教堂等。

## 第十七章 近世建築

十八世紀中洛可可式 (Rococo style) 華美快樂之美術影響於建築裝飾，遂亦喜用花飾，畫雕，迂迴過甚之線條，專以一部分能動人目爲主。及路易十六 (Louis XVI) 之世乃有反動生起，其實定爲官學式之復興，但因拿破侖一世 (Napoleon) 時發達至極，故亦謂之帝國式 (Empire style) 所取法者非復興期之意大利式而爲古代之羅馬式。如瑪豆侖 (Madeleine) 宮，哀特哇魯 (Etoile) 凱旋門，威東 (Vandome) 圓柱等皆彷彿羅馬當時之紀念物。趣味上雖不免錯誤，但純合實用亦爲其一種特色，迨後帝政復古及七月王政期間並此特質亦亡之。幸而有作家丟邦 (Duban, 1797—1848) 建築美術學校 (Ecole de Beaux-Arts) 能直接



巴黎凱旋門

從希臘遺物研究並取法復興期佛羅棧斯之大家復歸於莊嚴。同時復有建築家兼著作家伏萊路丟克(Viollet-le Duc, 一八一四至一八七九)發表其主張之新建築法。欲脫離過去傳習的樣式而與近代要以合理的滿足,故謂房屋建築當用鐵材,並預言鐵材今後將由工業之範圍移於藝術之範圍。今觀所築法庭之前庭等皆能應用其思想,但未能如今日之完備耳。

第二帝政時代之末意大利式建築復興,則以模倣十六七世紀威尼斯之建築為主。如度利尼提寺院, (Church of La Trinité) 大樂劇場 (Grand Opera House) 等皆是後來更加以嚴格之趣味。自一八七八年來金屬建築進步極速,對於各派技術頗有反動。如哀浮魯塔(Eiffel)等於堅實



之地面上作極高之骨架，又啓峨特建築復興之端。

法國而外如德建築上亦經各式之變遷。跋洛克式 (Baroque) 最美之例爲在特萊斯登 (Dresden) 之支文格爾 (Zwinger) 亭。乃樸佩曼 (Popelmann, 1662至1737) 所作。又如伯林宮殿則爲安特萊阿斯西留陀 Schlüter, Andreas, 至1714) 所作。至十九世紀建築家幸寇 (Schinkel, 1781至1841) 克倫支 (Klens, 1784至1864) 等雖徒事模倣，而足爲新希臘式之代表者。1850年頃特萊斯登，維而納 (Vienna) 更有復興式之新變化。如申波 (Semper, 1803至1879) 哈叟奴爾 (Hasenauer, 1833至1894) 所築帝國博物館，卽屬其代表物。

英國建築藉復興式以發揮其國民性。在十八世紀中有烏倫之弟子方伯魯 (Vanbrugh, 1666至1726) 柯林 (Colin) 康貝爾 (Campbell) 肯脫 (Kent) 波林頓 (Burlington) 格伯斯 (Gibbs) 阿當 (Adam) 兄弟等。此外於建築裝飾及家具上自成一派者又有謝萊頓 (Shaton, 1751至1806) 葉朋豆爾 (hippindale) 亥泊萊脫 (Hepplewhit) 等。

其作品爲今日流行形式之素因者甚多。繼此因司徒脫(Stuart)萊維脫(Revett)諸氏著述之指示復有新希臘式之建築。至跋洛克式，洛可可式在英國殊未採用。惟後來還元於國民固有之樣式而有垂直的峨特式，在泰姆士(Thames)河畔巴萊(Barry, 1795至1860)所築國會(1840至1869年築)卽其一例。

十九世紀間比利時伯魯悉爾(Brussels)築法院，爲近世歐洲最大之砂石建築物。其樣式乃合亞述及復興式而成。然其結果殊與所廢之努力不能相當。然至近時比利時及英國因鐵材建築之輸入，全行廢棄古代及復興之模倣，而創一種新形式。從來住宅內部裝飾之樣式改而以表現爲主，且於器具布幕等同加注意。同時批評家露斯京(Ruskin)摩里斯(William Morris)等皆贊助之。比利時建築家韓柯(Hanker)霍他(Horia)等自1893年來更應用此主義於室外裝飾。法國亦有新運動起與之互相呼應，如建築家庚瑪爾(Gumard)所築巴黎市街鐵道車站等皆是。

同時奧大利人華古奈(Otto Wagner, 1841至)贊助建築上之新運動，於維也納創一

新派，脫離從前一切之樣式故曰分離派（Secessionist）其影響自維也納及於柏林、巴黎諸地，特於公共建築猶未發達。其大體置重直線，以簡潔為主，雖未有一定樣式，然其趣味清新，實多少受東方美術之影響，而為世界美術大同之一徵候也。

## 第十八章 文藝復興期弗朗多及法蘭西之美術

十四世紀之初弗朗多（今之比利時及法國之一部）為當時最富庶之地，哥特克美術亦同時發達。如雕刻家斯盧陀（Clank Sluter）作「摩西」像，純為現實主義。猶現意大利作家格萊貝，以前故十五世紀之初弗朗多（Flanders）之雕刻已較意大利早為發達，又繪畫作者亦較先涉及寫實方面。其作品常輸入於意大利。故弗朗多原始畫家與同時之意大利畫家頗有近似之處。但意大利人受弗朗多寫實傾向之影響尤甚。此觀後來瑪沙喬之反抗喬圖流派可知。

至於十五世紀中葉，意大利人更多遣子弟至弗朗多習作油畫。其畫法本於十二世紀即已發見，弗朗多畫家特更完成乾燥之法，使色澤加強而已。但後人即多以為方歐克兄弟（Hubert van Eyck，

1316至1416 John van Eyck, 1390至1440) 所發明。其法既漸傳於意, 威尼  
斯畫派之敷色遂極燦爛之觀。

方歐克兄弟於根脫 (Ghent) 聖巴伏恩 (St. B. von) 教堂所作祭壇畫曰「神子之崇敬  
者」(1415年由黑優波特構作, 1432年其弟約翰完成之。) 大有影響於當時畫界, 亦瑪  
沙喬壁畫之於當時意大利。後約翰就外交官職, 出使於葡萄牙, 西班牙等地, 作肖像畫頗多, (所紀  
時日自1432至1440年。) 最足見其才能。蓋其人鮮宗教感情, 所畫聖母則嘆母, 耶穌則病  
夫, 聖喬治則一武裝之農人, 皆無足取。惟於肖像觀察形態至為銳利, 表現亦至巧妙。

1435至1464年之間, 伯魯悉爾有陶阿奈 (Tournai) 地方之畫家羅登 (Roger van  
der Weyden, 1400至1464) 通常以為方歐克之弟子, 其技術上頗有相近之處, 惟精  
神則至差異。方歐克以靜止明澈偉大為歸, 羅登則注意感性。且其人富熱情, 喜用屈曲之線, 以表強  
烈之情調。所作降十字架一圖最能表白其特色。

自1450年以降, 二十年間為弗朗多繪畫極盛之期。大家輩出, 最著者為梅恩林 (Hans

Mening，約一四二五至一四九五。作肖像畫宗教畫甚多，一掃從來粗野之習，變而為溫雅，後人或稱為弗朗多之拉斐爾。但其表情之線不及維登，又於塑造的寫實亦遜於約翰方歐克，惟於微細畫中有獨到處耳。

為梅恩林之後繼者有大衛 (Cheerardt David，一四五〇至一五二三) 所作聖母畫像即於方歐克之畫法上更受意大利之影響。此種傾向又見於同時之大家瑪里斯 (Quentin Matsys，一四六〇至一五三〇) 其作品之一面為現實主義，一面又有理想若諷示的要素。但其與意大利畫法相近，實非故意模倣而然也。

厥後弗朗多人迫於與意大利三大畫家競爭之必要，少年有為之谷沙脫 (Jan Gossaert，一四七〇至一五四一) 方奧萊 (Barent van Orley，一四九〇至一五四一) 等，皆遊歷意大利，得其畫法而歸。遂以理想主義與現實主義雜然混和，互十六世紀後半期，弗朗多畫界皆受其支配。同時弗朗多人又有求適合其國民趣味而作諷示意味之微細畫者。如伯魯格爾兄弟 (Broughals Pieter the Elder，至一五六九年 Pieter the Younger，一五六四至一六一七) 等皆是。後來

發達之人事畫家卽出於此。

然弗朗多繪畫全體之傾向實在變化現實形象使含詩意。畫家所作雖多有宗教畫，但此皆均於求畫者之意旨而然。至其所喜，則仍在聖典以外。且最覺有興味而研究最精者，爲愛護者之肖像，華麗之織物及遠景等。此種脫離舊來束縛之處，實弗朗多畫家價值之所存。惟其中如維登其人，以宗教類題材爲主，而用神祕的色彩，則弗朗多畫家之珍也。

十四世紀頃法國繪畫有波庚第地方派其本土之繪畫初亦受意大利之影響，後乃純爲弗朗多之流派，而其固有優雅民性更使柔和。自一三〇九年以來，阿文鄂恩（Avignon）地方爲意大利派美術之中心，其附近遂成一地方派。十五世紀最先之畫家卽爲其地君主婁那爾（René of Anjou, 1418至1480）。稍後有伏寇（Jean Fouquet, 1415至1480）嘗旅行意大利，故畫中情調多彷彿意大利人所作勤行書之小幅畫，尤富裝飾趣味，惟其色彩中頗缺調子之和諧，其弟子佩萊（Jean Perréal, 至1518）所作更優雅而好蒼白色，受意大利人影響尤著。

迨十六世紀法皇佛朗西斯一世至亨利三世之間，生於荷蘭之畫家克勞支（Clouets）一族，

(著名者四人)爲法國原有畫派之作家，與在鳳藤卜羅 (Fontainebleau) 之畫派並峙。所作多油色或墨筆之肖像畫，用筆輕快，描線精確，而省略細微，卽爲十七世紀畫法中古典精神之本源。至鳳藤卜羅畫派之作法雖模倣意大利，然其本質仍爲法人原有之趣味。

法國之雕刻最初於裝飾方面見意大利之影響，其後造像亦有同樣傾向。十六世紀中作者最有才能者爲高雍 (Jean Goujon, 一五一五至一五六八) 所作有海妖女及魯維爾宮之門等。於裝飾趣味中又有受肖像畫影響之處。

荷蘭美術初與弗郎多合一，無所判別。及十六世紀之始乃有特殊之畫派起，以萊登 (Leyden) 地方爲中心。最初作者無恩寇伯利生 (Cornelis Engbrechten, 一四六〇至一五三三) 及其弟子魯迦斯 (Lucas van Leyden) 魯氏之作傳於今者不過一二，但其版畫之技極工。取景田園，用筆恣肆，而受意大利之影響較少。皆爲後來荷蘭畫法之先驅。荷蘭人於加入宗教改革運動而獨立以前，蓋已於美術上著見其獨創力矣。

## 第十九章 文藝復興期德國之美術

意大利之繪畫崇美，弗郎多之繪畫尚真，德國之繪畫則但本其粗野之民性忠實描寫，一無虛飾，遂常不免有不精之病。其初美術亦受意大利繪畫之影響。一三六〇年頃有泊拉克地方派。稍後有柯倫 (Cologne) 之威廉 (eister Wilhelm, 約一三八〇年頃) 及其弟子洛赫那 (tephan Lochner, 至一四五一) 洛氏於柯倫教堂所作尊敬修道士之圖最有名，後人至以德國之安解蘭 (Fra Angelico) 稱之。其作品表現敬虔之情至為真切。畫法由弗郎多之微細畫而來，但對於方歐克之作品則無所動。

一四六〇年頃柯倫諸畫家之作漸傾向於現實主義，而成弗郎多畫派之一支派。作者有無名畫家，所謂聖跋度羅梅祭壇畫之作者 (The Master of the Altar of St. Bartholomew) 尤顯著。然其時德國政治社會上之狀態猶不合有精緻之美術。蓋其國風粗野，無美術之愛好，即教會貴族之所需，亦俱急就之作。故其色彩雖傲弗郎多而脫略殊甚，肖像背景單用金塗，亦無作風景者。



空氣的遠近法遂久付缺如。又其作家最欠缺者，爲選擇之能力。一畫之間往往表情拙劣之人物雜然並陳，不分賓主。直至十五、六世紀間猶鮮改進。如以同時意大利若弗郎多之繪畫相較，宛如野人之對雅士，惟其正直之處則亦美術上之一優點也。

德國美術中之較優者又有木雕。作品頗有影響於當時之繪畫。如畫中不必需之衣褶過多，又多有羣衆之構圖等，即皆自木雕出。又奴倫堡有青銅雕刻家斐夏（Peter Vischer）之一家出，作品多富德人之感情。

至十六世紀德國始有純正之繪畫。其主要畫派凡有三：曰佛郎柯南派（Franconian School）曰斯華濱派（Swabian School），曰薩克森派（Saxon School）當



丟羅作肖像



丟羅作四使徒

時有二天才出，其一卽佛郎柯南派之丟羅（Albrecht Dürer，一四七一至一五二八）。其師伏勾摩特（Wolgemut 一四三四至一五一九）原爲凡庸之畫家。丟羅之藝術與思想則與意大利諸大家相伯仲。一四九〇年遊學意大利，一四七九年於奴倫堡自設研究所，用A D署名，其時作肖像畫家最多。一五〇五年復往威尼斯，則更於學問界爲熱烈之活動，蓋氏在當時原爲人道主義之贊成者也。一五二一年遊弗郎多，歸而作四福音使徒畫則顯然受方歐克之影響。其簡潔超越之處，足表見其對於宗教改革之同情。

德國之教堂忌用壁畫，故丟羅之作多用畫架，而多能存在。其中最美之作爲尊敬修道者之圖。輕視優雅之處。純然存德人本色，至作裸體畫。則微病粗魯。又取法古代意大利作品者亦每每生硬。惟版畫一種則冠絕當時。如悲哀，死與戰士等，皆含蓄至深，有若無言之詩。至於構圖之工，雅足與文琪等媲美而無愧。德人貴推嘗曰，使吾人能了解丟羅，則知其真理，高貴與典雅諸端，惟有意大利最大之藝術家足相匹敵。由此亦足見丟羅作品之價值也。其弟子惟庫姆貝克（Hans van Kulmbach，照一五四〇）及阿爾道夫（Albert Altdorfer，一四八八至一五二八）最有名。德國十

六世紀中之第二天才爲斯華賓派之霍爾本 (Hans Holbein, 1497至1533) 此派十五四紀間之畫家有馬丁 (Martin Schön, 1446至1488) 擅版畫。其弟子大霍爾本 (the Elder, 1460至1514) 作品充實元氣，惟時失之粗暴，其人即霍爾本之父也。霍爾本生平足跡所涉，又較丟羅爲廣，其性質則純與丟羅相反，蓋其人乃德國之一理想主義者也。所作之畫會無哥特克主義之形跡，亦無敬虔之態度，宛如沉默而優美之法人。其傑作聖母與耶穌圖，尤其嫺雅。德人受其影響，乃漸知人格與美之調和。霍爾本之製作傳於今日者多爲版畫及肖像畫，其精確處與丟羅彷彿，但筆致之自由則過之。

薩克森派之創始者爲克拉那訶 (Lucas Cranach, 1472至1533) 其人雖嘗爲路德 (Martin Luther) 之友，而思想至淺薄。美術之根柢純爲德國田家風味，而強蒙以文學神學之衣，亦但有皮相之雅致。於肖像之急就者多委其弟子成之，而自署名曰龍。又好畫裸體，但失之乾燥。惟作天使有與佩魯解那 (Perugino) 逼肖者。克氏爲畫家中最有趣味之一人，非徒其自身有趣也，即其技巧之缺乏與誤用之優雅理想，亦每每使人失笑也。

至十六世紀此派有大畫家格魯奈華特 (Matthias Grünewald) (作畫自一五一八年始) 所作磔刑圖實爲近世寫實主義之先驅。且在德國繪畫中善用色彩不依插畫家之方法，者亦自此畫家始。

十六世紀後半葉德國美術殆全消滅，所有作家大概平庸，徒知模倣。又以宗教戰事類仍，至於文明墮落，貧弱難振。後來繪術遂爲法國及意大利所支配，無一純粹之國民派別矣。

## 第二十章 意大利美術之頹唐及西班牙之美術

自十六世紀以後意大利之繪畫驟呈頹唐 (Decadence) 之象，徒以恍惚熱情及殉教者肉體之苦痛等效果動人爲目的，而浪費其努力。說者謂其原因即在當時宗教之勢力以反對改革而失墜，受其庇護之美術隨以衰微。然細考之是蓋過於崇拜文藝復興期諸大家所起之現象耳。美術界被大家之影響固事實上所難免，但此惟於生存者則可然。若十七世紀末葉以降，意國畫師專信過去畫家，以得機械的技巧自足，而忘卻自然之研究。又以十六世紀中發掘古物至多，遂返求畫法

於古代之浮雕。於是繪畫本當之發展遂被壓迫而失其自由，乃不免於頹廢矣。惟於西班牙、法蘭西，獲有有力之分派，則猶非徒勞無結果耳。

自彌寇郎解羅之死迄於十六世紀之末，所謂雷同主義（Mannerism）之時代，盡力模擬，不知更改。繼而波洛那（Bologna）有畫家卡拉乘（Ludovico Caracci, 1555至1619）與其弟子阿哥斯梯那（Agostino, 1558至1601）安尼貝爾（Annibale, 1560至1609）設一專門學校（Academy），提倡折衷主義，以為美術家集取各畫家之長，則可駕乎名家之上。從之習者既衆，遂成一折衷波洛那派。安尼貝爾嘗費八年之歲月作羅馬番奈斯宮（Farnese Palace）之壁畫，優雅巧思，實能兼有拉斐爾、彌寇郎、解羅、梯夏恩（Titian）等之長。當時畫家之態度大都如此。

自後此派畫家有阿爾巴尼（Albani, 1578至1660）度梅寄諾（Domenichino, 1578至1641）萊尼（Guido Reni, 1575至1642）等。度氏之作尤足直追拉斐爾。如其製作法皇宮殿之聖解龍（St. Jerome）之最後聖餐，構圖上且超過古人，然而創造思

想則缺如也。萊尼爲裝飾畫家，所作神像頗足表現當時宗教之理想。如司曉女神卽其代表之作也。

此種折衷派之官學主義不久卽引起反動，有卡

拉威阿奈 (Michaclanzelo Amerighi da Cara

vaggio, 一五六九至一六〇九) 者創自然派。其人幼

時雖未嘗受藝術教育，但生而具藝術的才能，反對微笑若嚴肅的自然，主張返於醜惡的自然。作畫專在屋頂採光之暗室內，色彩形式迥異昔時，人物型式與居監獄中者無異。意大利人之理想主義至此始見廢棄，所謂自然派卽自此成，氏蓋可謂十七世紀之瑪奈 (Manet) 也。所作畫題多現實生活上激烈之事，如殺人嘈雜等。今存於魯維爾之聖母之死尤爲其傑作。



瑪奈作裸女

折衷波洛那派諸人雖皆不滿意於卡氏，但仍不免受其影響。如高爾棄諾（Guercino，一五九二至一六六六）則爲其弟子，萊尼（Guido Reni）則嘗模倣之而捨平日用色光之畫法。至其門下則又較拉斐爾爲多，畫法流傳亦遠。十九世紀中畫家主張外光主義，用強光作畫，蓋卽對於卡氏以次傳說之反抗也。

繼此奈泊爾亦有畫派起，佔十七世紀後半期重要之位置。其主要作者羅沙（Salvator Rosa，一六一五至七二）爲意大利最大之風景畫及戰事畫家所作亦極爲陰森，與卡氏相彷彿。同時雕刻亦馳騁於感情側重劇曲的動作。作家波尼尼（Bernini，一五九八至一六八〇）受



神尼甫特及魯波阿作尼尼波

法皇之保護，支配當時之美術界，或稱之爲第二彌寇郎解羅。然其濫用悲慘之形狀，熱烈之表情，翩跹之衣紋及皮相之裝飾，皆爲時代思想之反映而屬於缺點者也。

十七世紀中羅馬畫派僅得保先輩之餘緒，沙叔浮拉圖（*Sassoferrato*，一六〇五至八五）最有名。模倣拉斐爾用銀色調子，偏重感情。其餘無可言者。威尼斯派衰退較遲，但亦保守模倣而已。作家有喬維奈（*Giovine*，一五四四至一六一八）等。

西班牙於十五世紀以前美術僅有建築雕刻。一四六年頃，弗朗多畫家約翰方歐克至其地，始漸有畫家，則皆受方歐克之感化，無獨創之能力及十五世紀末葉，意大利文藝復興正當盛時，復受刺戟，盡棄其寫實畫法而模倣威尼斯派之富麗。梯夏恩及亭陀婁陀尤爲當時所宗。及哀格萊柯（*El reco*，一五四七至一六一五）出，西班牙乃有獨立之繪畫。

哀格萊柯本生於希臘。少時從梯夏恩習畫，不愜，去而就亭陀婁陀學。一五七〇年至羅馬研究彌寇郎解羅拉斐爾之作。又七年，至西班牙，留克拉至於老死。三十年間作宗教畫不息。其特質在有清淨之秀美。能使人永生永遠神聖之感。其自身生活雖甚豪華，然素質至純，遂著見於作品。其最著名之



作品有奧迦泊之葬式，聖毛利斯等。

哀格萊柯生時西班牙畫界頗蒙其影響，及其死後，此種影響遽歸消失，繪畫遂趨於世俗。畫家栗貝拉 (Giuseppe Ribala, 1588至1656) 於是著名。栗貝拉初遊學於意大利，歸而傳卡拉威阿喬之畫法，此適與其國土符合，故遺風直至現代而不衰。今人每推為真正西班牙之畫家。蓋即以此。所作純取現實主義，技巧上及形式上常表白其先天的殘忍性，故畫像多為苦悶殉難等，而常用乞丐及老人為畫模。光線法之強烈效法卡拉威阿喬而筆致更佳，有時直與哀萊格柯相近。

然僧侶的禁慾的性質為西班牙美術上自然之傾向。至十六世紀中葉猶有畫家毛拉萊 (Morales, 1509至1700) 作瘦削之聖母子圖。同時為西班牙美術中心之叟維爾 (Seville) 地方派亦對古典派生起反動，長亥萊拉 (Herrera the Elder, 1576至1656) 趨向猛烈的自然主義。筆觸闊大，說者謂其用蘆管畫之。繼亥氏而作者有鄒伯朗 (Francisco de Zurbarán, 1598至1661) 喜畫宗教光景及僧侶。

同時支配雕刻界者為蒙多奈 (Montañez) 持現實主義而作品充滿悲哀，令人戰慄，蓋不重

理想而重感覺者。至其弟子迦諾 Alonzo Cano，  
一六二〇至六七〇則反對過度之自然主義，而復  
歸於意大利之理想主義。

與鄒伯朗同時又有畫家委拉士貴支 Diego  
de Siliola Velasquez 一五九九至一六六〇，獨  
能脫離卡拉威阿喬之影響及西班牙之神秘主義，  
而別闢一途徑。其生涯亦與拉斐爾相等，始終與幸  
運相接。少時習畫於意大利，但技巧一出於天才。近  
人之崇拜之者以爲用光與空氣浸西班牙人之毛  
筆作畫，故能致是。又其用油色如水彩之透明，寶石  
之光輝，而全畫面爲白金或銀色的色調所支配，亦  
爲其獨特之處。又人物畫極爲自然，評家嘗謂觀其



委拉士貴支與愛神邱匹德

畫者與啓窗外眺會無所異。至於肖像，則心理分析之精，亦爲他人所難及。

委拉士貴支之畫亦復描寫全社會全時代之情狀。當時西班牙朝廷貴族之誇張，肉體衰弱之

不快，人委氏畫幅莫不躍

躍欲生。今觀其所作病狀

之腓力四世 (Philip IV)

及成熟過早之諸王子肖

像，可見其意義之深。又所

作神話及人事畫皆用平

民爲範，蓋非徒以其肉體

健康而已，亦於其間深感

生活之趣也。委氏甚高慢，

故其精神猶不能盡現於



摩利羅作聖母之清淨姪

畫。吾人既感其爲畫家中溫情之人，同時又覺其表白之冷淡也。

同時畫家摩利羅 (Bartolomé Estéban Murillo, 1618至82) 完全與委氏相反。畫法本於弗朗多諸家。作品有時充滿敬虔的誠信，有時又富有優柔之熱情。所作素描多薄弱而不正確，通常稱讚之聖母畫其實亦甚平凡。惟用金銀色，則甚巧妙也。自後西班牙畫派漸趨衰弱，至十八世紀乃復興。

## 第二十一章 十六世紀荷蘭及佛朗多之美術

一五五六年原爲查爾斯五世 (Charles V) 統治之尼德蘭 (Netherlands) 轉爲西班牙之領土。一五六四年南北兩部聯盟叛，北部七州別建一共和國，是爲荷蘭。十七世紀間，其地富庶，不亞於昔日之威尼斯，新教徒蔓延甚廣，故與南部崇拜舊教之佛朗多 (Flanders) 文化各異，遂有獨立之畫派。初因新教徒不喜美術，遂不用於寺院之裝飾，但作室內所用微細之肖像畫若風景畫等。皆爲寫實的，而技巧極工，能將當地潮溼空氣中之光線變化，曲曲畫出。又畫題之意味略病冷淡，文

學的與博說的皆所不取。即當時因獨立戰爭所犧牲之英雄亦曾不一爲寫照也。

荷蘭繪畫最初受意

大利畫家拉斐爾及卡拉

威阿喬二人之影響。及賀

爾斯(Franz Hals 一五

八四至一六六六)出，專

畫肖像，寫實主義乃達全

盛。賀氏晚年所作，觀察之

深，足與西班牙之委拉士



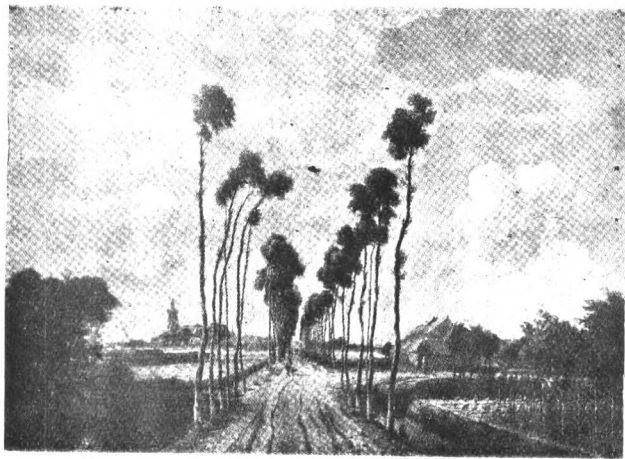
像 肖 作 斯 爾 賀

貴支相敵但其喜畫一切笑容，則又與嚴肅之西班牙畫家異其趣也。其弟子中有豐富想像力與可愛之技巧者，爲田園畫家伯魯威 (Adriaen Brouwer, 1606至1638) 奧斯台特 (Adrian von Ostade, 1610至1651) 二人作品中富熱情與獨創，遠勝於後來作室內畫之諸家。

當時風景畫家有伊威丁庚 (Everdingen, 1611至1675) 與魯斯豆爾 (Jacob von Rude, 1615至1681) 伊氏嘗旅行瑞威研究山岳與瀑布。魯斯豆爾之作尤傑出，幾與十九世紀風景畫家彷彿。惟其畫不能云純粹寫實，僅畫空氣與水面之透明，曾無與相敵者。今其遺作遍見於英法各國。俄國彼得格勒所藏湖沼一畫尤爲其代表作品。同時畫家烏威曼 (Philip Wouvermann, 1619至1668) 亦畫風景，但以作馬與騎士著名。又霍本瑪 (Meindert Hobbem, 1638至1709) 則與魯斯豆爾工力相敵。

荷蘭最大之畫家推萊姆白朗特 (Rembrandt von Ryn, 1607至1669) 1639年萊氏移居於阿姆斯特丹 (Amsterdam) 其地遂成荷蘭美術之中心。萊氏初習畫於意其師爲拉斯

脫曼 (Ja'tman) 乃受卡拉威阿喬之感化者，所作頗能表示明暗之對照。即爲萊氏後來作法之所出。萊氏作畫最勤，故遺製極多。（今日所存有油畫六百，版畫三百。）其生平酷愛古美術，遂至傾產。晚年更以家難陷於悲運。至其天才之論理的發達，則頗有跡可尋。其初與賀爾斯相近，技巧極細。其後手法漸恣肆，終乃縱橫自在，又與委拉士貴支彷彿。然於光之描法具有獨創之處，即不效卡拉威阿喬之以無光白色與不透明之黑相映帶，而於最明之空中配合，最明光線之微妙變化，與最深之陰影。此種光線，實爲萊氏所最苦心創作以支配一切畫物者。今觀其大幅夜巡圖。



霍本瑪作列樹路

(一六四二年作)瑪諾阿(Manoah)之犧牲，哲學者，恩摩斯(Erasmus)之晚餐，自畫像乃至風景靜物等，莫不可見其特質。

萊氏所取畫題極爲廣汎，平常事物入其畫內卽俱浴一種新鮮之光線。其觀察自然純非意人之眼光，卽不重美而重特質，不重線而重明暗，此亦其天才所表現者。至於對人生富有同情，著見畫內，近人格萊斐(J. Meijt-graete)故謂爲近世繪畫四大源泉之一。(餘三卽威尼斯派諸大家，弗朗多之魯本斯，及西班牙之委拉士貴支也。)其人又極同情於平民，故多製作版畫以廣流布，如治病之耶穌等，素描之線復優越尋常，含無量之意味。今英法各國所藏皆爲其中之最美者。

萊氏又以肖像畫家著名，其作惟當時畫弓手隊之亥斯脫(O. Van der Helst)足以相埒。



圖巡夜作特朗日姆萊



其餘差堪比擬者惟受其感化之畫家霍格 (Pieter de Hooghe, 約1630至81) 霍氏喜畫受日光之室內景, 而由其畫之一部獲見暖色之風景。

當時動物畫家有保爾波陀 (Paul Pater, 1615至54) 阿爾伯 (Albert Cuyp, 1610至91) 家庭畫家有陀堡 (Gerard Terburg, 1617至81) 技巧家有斯汀 (Jan Steen, 1615至79) 格拉陶 (Gerard Dau, 1613至75) 彌梨斯 (Franz van Mieris, 1635至81) 等, 頗極一時之盛。自後至十八世紀一般作者但着眼纖巧, 模倣古人, 更無名家可指。

尼德蘭南部即比利時當時繪畫家之多雖不及荷蘭, 但亦有超絕今古之一人, 曰魯本斯 (Peter Paul Rubens, 1577至1640)。當其時意大利畫法盛行北歐, 魯氏之師即專事模倣意人者。魯氏亦嘗旅行於意大利各地, 爲貴族間之肖像畫家。後來弟子漸衆, 乃居監督指揮之地位, 不復自作。但其後年傑作中與妻子相俱之自畫像, 確爲其親筆。又其作畫題材極廣, 常喜莊麗之裝飾。晚年畫法蒼老, 用色簡單而變化至繁, 其得益意大利畫家之處極多。但絕不失弗朗多人之

魯本斯作 Paris 之愛 裁判



粗野獨創力，且更有譁  
歎肉感的特性。此則又  
與威尼斯人之理想，純  
化肉感至離個性陷於  
類型者不同，乃以強力  
闡揚自然隱祕之美者。  
試以喬爾喬那之裸體  
畫與魯本斯所作者較，  
可知其有詩歌與散文  
之差別。又可知在美術  
之高尙圍範內實現與  
空想之差別也。

在安特華白博物館之磔刑圖。(一六二〇年畫)尋常推爲魯本斯之傑作。魯氏之一切天才皆於其中極端

表白。顏面之表情，構圖之古雅，着色之熱烈，俱屬物質的，人間的。其於神祕高尚，殊不逮意大利與西班牙人。惟如掠奪圖應用肉感的趣味，描寫深刻，以人生



方戴克作肖像

戀愛與健康之快樂感動觀者，亦爲前人所未至。至於風景動物等畫亦俱有其特長。一八七九年，蒐集其一生作品存者計之，達二千二百三十五點，其想像力與製作力之富，實古今畫家中所鮮覩也。

魯本斯弟子中最傑出者爲方戴克 (Anthony van Dyck, 一五九九至一六四一)，愛貴族的風習，其纖細性質反映於肖像畫，與其師適相反對。但變化銳敏之着色足償其柔弱之失而有餘。綜其生平所作畫近千五百幀，大半爲肖像，又有多數版畫，其勤勉之態度亦屬可驚。

弗朗多之風俗畫亦甚發達。畫家透尼爾斯 (David Teniers, 一六一〇至九〇) 卽爲受魯本斯刺戟而作平民畫之第一人。常描酒店市街之光景。其理想與技巧俱有特色。此外風景畫家靜物畫家等亦甚多。

## 第二十二章 十七世紀法國之美術

十七世紀初頃法國之繪畫雕刻，但事模倣意大利。通常目爲國民的流派之始祖柯沁 (Jean Cousin) 觀其在魯維爾之作品最後晚餐 (一五〇一至八九) 不過一能插畫之平凡作家。路易

十一世 (Louis XIII) 頗爲世俗歡迎之畫家，西蒙伏哀 (Simon Vouet, 1590至1649) 亦復爲卡拉塞之模倣者。惟其冷靜嚴格之手法，則頗與當時過於平凡之美術界以生氣。魯伯朗 (Charles Le Brun, 1619至1700) 魯蘇爾 (Eustache Le Sueur, 1617至1755) 等畫家皆自其門下出。

路易十四 (Louis XIV) 時法國畫家頗多。作品上於技巧之精緻及態度之忠實皆有足取，惟全體形像每失之拘束乾燥，蓋過重知識，缺少熱情，有以致之。其中大部分皆模倣官學派，而推戴魯伯朗。魯氏於素描頗莊嚴優美，於裝飾亦博學多能，獨於完全繪畫則每病其陰鬱。又其人爲廷臣亦至卑屈，故後人或譏其生幸福時代，乃獲爲畫家也。當時美術頗賴帝室之保護，最重要之機關卽爲官學院。魯氏於一六四八年後爲學院教授，一六六三年就事務官職，其勢力乃盛絕一時。

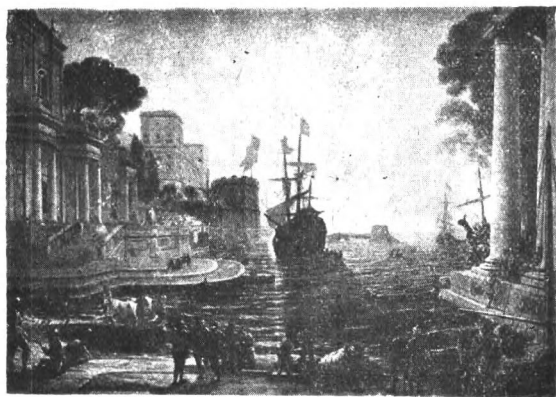
然當時之大畫家惟坡桑 (Nicholas Poussin, 1594至1665) 足以當之。其人客居於意，一六〇一年嘗返國從政，憤宮廷間譎詐備至，託辭復去之意。所作歷史風景畫頗見纖麗之感，情及獨特之才能。(背景用明調子尤爲其獨擅之長)。惟於人物極似浮雕，毫無生氣，且時有艱於

索解者。（如阿爾迦底亞之牧人圖）至於取聖書題材以爲插畫，則至美處與拉斐爾相伯仲。

魯蘇爾亦爲通常重視之一畫家。惟作品全體鮮

獨創力。如畫聖布魯那（St. Bruno）之生涯二十二幅極其工緻，不過模擬拉斐爾而已。至於坡桑之友勞朗（Claude Lorraine 1600至82）亦客居意大利，作意國式之風景畫，以歷史或神話人物爲背景，配合自然，未免落古人之窠臼。惟其畫中天光水色，常顯一種詩的情趣，爲其餘作家所不及。

路易十四卽位之初，法國肖像畫家特盛，漸成爲一種國民的技術，異國人每有遠來求其作品者。此蓋官學院慣習的勢力於此方面不加拘束，畫家得自由爲之也。惟服役宮廷者仍難免人工的誇張，此觀當時



勞耶作風景

栗哥 (Hyacinthe Rigand, 一六五九至一七四三) 所作路易十四之肖像可知。至於繼魯伯朗爲書院長之彌恩耶 (Pierre Mignard, 一六一〇至一六五九) 雖手法近於誇張，然其構圖之工與優美之處，頗爲後世所歎賞。

法國之雕刻與繪畫相同，最能保其國民性之遺傳者，亦在肖像一方面，如格拉爾頓 (François Girardon, 一六二八至一七一五) 之路易十四肖像，卽屬其代表物。迨柯爾斯伏克斯 (Antoine Coyzevox, 一六四〇至一七二〇) 更能兼寓意製作之束縛，其對形式之知識及高尚之趣味，俱有可以尊敬之價值。今其作品存於秋伊婁梨宮入口之名譽一種最佳。然此等作家猶屬宮廷及都市之愛好者。至當時之偉大天才孤獨不羣者，猶有蒲解 (Pierre Pujet, 一六二二至一六九四)，蒲氏居於意大利及南法，脫離魯伯朗之壓迫，而其才能初鮮識者。今觀其作品嚴肅秀逸，令人想見其生涯之寂寥。

路易十四既設立畫繪雕刻研究所，猶以爲不足，並欲擴張其權力於工藝美術之上。一六六二年乃設魯伯朗製造所。除製作絨氈壁掛以外，又製家具什器等，則有時爲意國式和蘭式之混合，有

時於材料選擇及技巧熟練上現法人固有之趣味。皆所謂路易十四式也。作者保爾 (Boullée, 1642至1732) 爲家具製造用銅青銅鑿甲等爲裝飾，亦多有特色。青銅等鑄金家則多由意大利來，而擅於技巧。

## 第二十三章 十八世紀法國及英國之美術

十七世紀法國之繪畫於素描則取法古代雕刻，於色彩則重視蔴色及高調子，而爲其最高審判者則路易十四也。官學勢力既日擴張，美術乃呈衰頹之象。迨路易死後，美術解放而返於粉飾華美之自然，於是有所謂過去潮流之樂天的洛可可美術，重典雅而貴易行之道德。遂啓近世繪畫之端。其主要之人物爲華圖 (Antonne Watteau, 1684至1721) 所作西西裏之征帆圖 (1717年作) 以其獨有之感覺及詩趣，讚美人生之歡樂，醇化肉感爲優美，最足見其天才。至於色彩洗鍊，尤能直追方戴克，惜其觀察物象，止於外表，曾無何種熱情可感也。朗克萊 (Nicholas Lancret, 1690至1743) 佩陀 (Jean Bopistie Paiter, 1695至1736) 皆爲



其模倣者，更富於肉感的

趣味。謝波 (François

Bucher, 1701至1

七七〇) 亦通常所謂當

時優美之畫家，但其所作

於裝飾的畫法 (用洛可

可式迂回之典線) 生動

的色彩 (青紅單調雜用)

而外，別無真實才能。惟弗

拉哥那 (Jean Honore

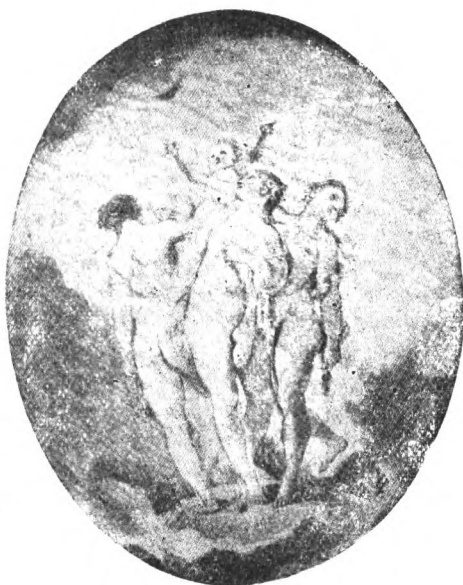
Fragonard, 1732至

一八〇六) 富創造力及實在感觀，較華圖又勝一籌。



後浴作圖華

至十八世紀中葉波謝之模倣者目多，態度輕浮難堪，於是有古典的藝術及道德的藝術二種反動。古典的反動通常以爲與法國大革命俱起，其實路易十五（Louis XV）之時代已醞釀待發。



波謝作三人美



波謝 Dana at Bath

一七五五年蓬佩之遺址發掘，古物出於世者頗多，一般作家不禁動其對古美術品之好奇心。加之德國學者溫寇曼（Winckelmann，一七一七至一七六八）極力抨擊德國意大利美術之衰退，主張取法於古代。所著古代美術史一書，一七六四年法人取而譯之，大為當時所歡迎。同時意大利雕刻家從事複製古羅馬之種種器皿，其影響亦由裝飾美術而及於繪畫。一七七四年路易十六即位，當時一般人之趣味已趨向古代不可遏抑。路易王復廣於容納，以此種要素構成帝王式，遂無所抵抗風靡一世。於古典運動最有力者為維恩（Joseph Marie Vien，一七一六至一八〇九）及一七八四年其弟子大衛（Jacques Louis David，一七四八至一八一五）之作詞拉西之誓（Oath of the Horatii）出



波謝作牧者

古典主義遂底於全盛。其畫有似浮雕，平加淡彩。在當時極爲世賞，其人於畫界地位遂亦與路易十五世時之魯伯朗無異。大衛不於希臘羅馬加以分別，亦不問肉感與情緒藝術之殊，但以復古爲事。觀其與黨主張禁止荷蘭作品非愛國的作品可知其法度也。

同時畫家謝丹 (Jean Baptiste Chardin, 16

九九至一七七九) 主張美術當以描摹家庭的道德慈愛等爲主是爲美術的道德回復之開端。惟其技巧正確有似荷蘭之自然派畫家。又其畫中特見作者自身善良之性質。至格萊支 (Jean Baptiste Greuze, 一七二五至一八〇五) 道德情緒過重使人難堪。(如父之咒咀等畫是)。後來爲大衛所感化，遂更有古典



大衛作肖像

意味。此外肖像畫亦多作者。

英國因守清淨主義久置

美術於不顧。至十七世紀查理

士一世時，從魯本斯之議，大事

蒐集名畫，始見繪畫之發端。後

方戴克至英，模倣者更見其衆。

但通常皆以英國最初之畫家

屬侗赫爾 *Janes Thornhill*，

一六七六至一七三四）畫祖

屬其弟子靈迦刺 (*William*

*Hogarth*，一六九七至一七六

四）侗赫爾模倣當時旅英之他國畫家彼得萊利

(*Peter Selz*)，反抗清淨主義，富於肉感的趣



女小作支萊格

味。霍迦刺則更自由接觸人生，以諷刺的作法著稱，所畫浪人之一生及選擇等，描寫心理且帶演譯的傾向，不失英人面目。又肖像畫亦多獨創之處。後來畫

家惠斯脫羅 (James Macrrell Whistler) 嘗推尊為英國唯一之作家。

十八世紀中葉因荷蘭

西班牙、法蘭西諸國畫家之影響，有一羣肖像畫家出。如

萊諾支 (Joshua Reynolds, 1713-1794)

庚斯保勞 (Thomas Gainsborough)



像 肖 作 支 諾 萊

nsborough, 1717至1788) 隆奈 (George Romney, 1734至1801) 奧佩 (John Opie, 1761至1807) 勞倫斯 (Thomas Lawrence, 1769至1830) 等, 皆重空想與調和, 故所作之優美遠過於真實。萊諾支爲皇家畫院最初之院長, 尤屬其中傑出人物。同情之富, 視覺之深, 俱不可及。庚斯保勞則以優雅與恣肆勝。勞倫斯雖能繼承諸家, 然其勢已漸就衰頹矣。

英國風景畫由庚斯保勞, 克勞姆

(John Crome, 1769至1811)

康斯坦堡 (John Constable, 1776



隆奈作肖像

至一八三七)諸作者底於極盛。康斯坦堡更爲近世寫實風景畫之始祖。所作多爲故鄉風景，畫法直率，用青綠等鮮明之色，且以大體調子爲主眼，故覺富於情趣。傑作乾草車一種於一八二二年出品法之沙隆(Salon)大有影響於當時畫界。諸家共同之傾向在反抗法國風景畫之模倣古典，而直接取材自然，其影響於世界美術蓋甚巨也。

## 第二十四章 十九世紀各國之美術一

法國十九世紀初葉繪畫界純爲大衛古典主義所支配。其人以偏僻之見解，主張模倣古代雕刻爲藝術之基本，有趣味之繪畫遂悉被否定。但論其實技，遠勝於其議論。如拿破侖一世戴冠式之圖卽情趣充滿，純化歷史上紀念事實爲敘事詩。及一八一五年後，因投票於路易十六世 (Louis XVI) 死刑之嫌被放，居比利時十載，受賀爾斯之感化，遂改變其作法。

與大衛同時代之作家雖皆不免受其影響，但較之魯伯朗時之絕對服從已不可同日而語。其弟子除勾朗 (Guérin, 一七七四至一八八三) 等缺個人性而外，如解拉爾 (Gerd, 一七七〇至



「八三二」格勞 (Antoine Jean Gros, 1771 至 1835) 等皆漸帶浪漫色彩。其更有獨創力者，爲伯魯東 (Peter Paul Prudhon, 1758 至 1823) 伯氏推崇文琪以爲優於拉斐爾，故力模倣其作法。於肌膚之光彩描寫最工。畫題亦多屬古典的。色彩調和而有力，惟素描稍遜。所作肖像亦較當時從事純正堅實之肖像畫家爲優也。

一八〇六年而後，大衛之弟子應格拉 (Jean Dominique Auguste Ingres 1780 至 1867) 尤爲極端之古典主義者，喜用鉛筆作肖像畫，素描之工遠非同代人所能及。所作雖間用淡彩，而純遲粗硬。如所作「泉」「奧陀梨斯克」 (Odalisque) 肖像等裸體畫，卽複製爲黑白畫尤較原作爲勝。其人思想頑固殊甚，情趣亦乏，觀



應格拉作裸女

其菲薄詩人歌德與莎士比亞(Shakespeare)可知也。

同時畫家解梨柯 (Jean Louis Gricault)

一七九一至一八二四)生涯雖甚短促而極力反對希臘羅馬之傳說，主張取材於中古及近世，遂有浪漫畫派(Romantic School)所作「梅丟沙(Medusa)之筏」(一八一九年作)即甚與彌寇明解羅相近，悲哀與動作表白極工，遂使美術復歸於華美。解氏因展覽作品至英得與古典派迥異之色彩觀念而歸，用色更有進步。又其作品大競馬等，非但於馬之研究雅似英人及魯本斯，即疾速運動之姿勢見於美術品，亦自氏為始也。



筏之沙丟梅作解柯梨

繼承解氏者爲寶拉克拉 (Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1799至1863) 主張浪漫主義尤力。所有傑作俱取但丁 (Dante)、莎士比亞、擺倫 (Byron) 十字軍及希臘人反抗突厥之行事。其表情之熱烈與詩的色彩感覺以足以完全表白之。且技巧闊略無所拘束，一掃插畫作家柔弱之病，遂爲後來印象派闢一新途徑。批評家或謂爲病的魯本斯，不安的威洛奈斯，此言不必減損其價值。蓋寶氏之病與不安正其時代之一般傾向，此較昔時樂天主教實更近於人間也。

應格拉視寶氏如蛇蠍，嘗以繪畫上之惡魔稱之，但官學主義之勢力終不能敵浪漫主義，遂終被屈伏。一方又有合兩派之長以成一折衷派者，則注重畫題之選擇，欲以婦孺優美之姿引起觀者之興味，如格萊優 (Marc Charles Gabriel Gleyre, 1806至74) 弗朗德令 (Jean Hippolyte Flandrin, 1809至94) 則以神秘的傾向著名。(二人本爲安格爾之追隨者) 迦罷奈 (Alexandre Cabanel, 1813至1889) 布格羅 (W. Adolphe Bouguereau, 1825至1905) 則以肉感的要素見長。迦氏所作人體肉色宛如羊毛，布氏則更粗，惟構圖中

之柔和多感較勝。此外有竇勞奈 (Jules Elie Delannay, 一八一八至一八九二) 則爲素樸的男性畫家，勞倫斯 (Laurens, 一八三八至 ) 則爲有劇典熱情之故事畫家。

法國十七八世紀間雖嘗有非戰事畫者，不過表白一二國王不實之英雄行動，難免平凡誇張之病。至格勞作哀魯 (Eyraud) 之戰爭圖始完全見時代精神。其畫前景畫軍醫波西，後襯以負傷者，戰事之悽壯，曲曲傳出。畫家對於此種題材真情如何，由此亦可以見一斑也。十九世紀作此種畫者，漸多。其先有威奈 (Emile Jean Horace Vernet, 一七八九至一八六三) 由愛國的見地，作戰事畫甚多。至彌叔奈爾 (Jean Louis Meissonier, 一八一五至九一) 及其弟子，則以劇曲的，共和的情緒畫帝政時代之戰爭。且以無名士卒之艱苦熱情爲製作之中心動機。彌氏所作如一千八百十四年一畫，(描拿破侖戰事之圖) 可謂爲十九世紀法國繪畫界放一光彩。又彌氏技巧之細緻亦復勝過荷蘭作者。惟於色彩不能廣塗，表白光線，是其短處。

初竇拉克拉作畫頗喜用東方的畫題，以其色彩富麗足以動人情趣也。其後效法竇氏者遂有東方畫題派，作者爲特康 (Decamps, 一八〇三至一八六〇) 馬梨拉 (Marillat, 一八一二至一

八四七) 弗勞曼汀 (Fromentin, 一八一〇至一八七六) 諸氏。特康之色彩用法最優，以小亞細亞及突厥之景色人事爲畫題。馬梨拉則取材埃及。至於弗勞曼汀又注重阿拉伯之問題。所著美術批評文曰大家列傳者，尤見稱於世。

在十八世紀法國平庸之畫家愛國之情尤甚於愛自然，故風景畫不發達。及十九世紀魯梭 (Pierre Etienne T. éclore Rousseau, 一八一七至一八六七) 等，乃由英國作家之影響，對於自然風光深有領略，故卜居於鳳藤卜羅森林中之巴比仲 (Barbizon)。日夕與山水相親，遂發前人未嘗見之美蘊。在古典派視之以爲不由意大利取畫題非作畫正軌，且描線貧弱，畫材乾枯亦未見其美，故極端排斥之。然其勢力終佔優勝，意大利之風景畫由此乃漸絕跡。



特勞榮作牛

通常稱此種風景畫家爲巴比仲派魯梭而外

更有陶比奈 (Charles François Daubigny, 1

八一七至一八七八) 丟伯萊 (Jules Dupré, 1

八一二至一八八九) 底阿支 (Diaz de la Pena,

一八〇八至一八七六) 等。又畫動物家特勞榮

(Constant Troyon, 1八一〇至一八六五) 亦

列其內。至於柯勞 (Jean Baptiste Camille

Corot, 1七九六至一八七五) 則更有特殊之地

位,由古典主義進而與印象主義相接近,作畫富有

抒情詩趣,喜平靜之自然,於晨光暮色銀色色調愛

好尤深。畫法亦有獨至,雖謂爲詩人畫家無愧也。

對於風景解釋尤深者爲畫家彌婁 (Jean Francis Millet, 1八一四至一八七五) 其八



景風作勞柯

爲一牧歌的寫實家。技巧與畫題之選擇有類於謝丹。其對於可憐者溫愛之情，流露畫面，同時有感其幽鬱孤獨之致。觀所作之暮鐘，播種者，拾落穗等畫，最易瞭然。近人有謂爲用農人爲畫像以描寫



彌婁作暮鐘



彌婁作拾落穗者

人生之第一人，固不誣也。

柯勞與彌婁而後之風景畫家極多，

其名可舉者有佛郎叟 (François, 1

八一四) 哈辟尼 (Henri Harpignies)

寇曾 (Jean Charles Cazin, 1九〇1)

龐透朗 (Pointelin) 四家。至於白菜通

(Jules Adolphe Breton, 1八二七至

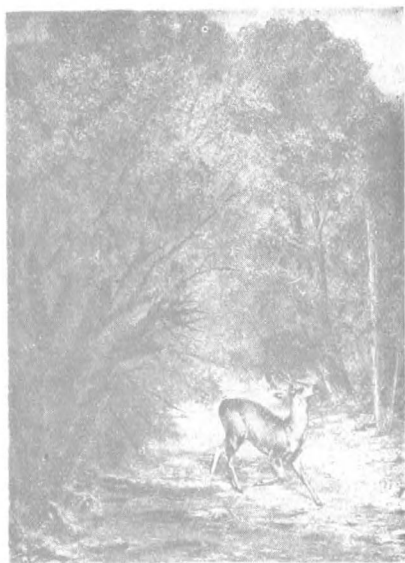
一九〇六) 則尤近似彌婁，希圖寫實與

詩歌之調和不失爲一平穩之田園畫家。

十九世紀中葉，古典派與浪漫派俱歸疲弊，於是寫實主義 (Realism) 及印象主義 (Impres-

sionism) 之反動相繼而起，柯裴 (Gustave Courbet, 1八一九至1八七七) 瑪奈 (Manet, 1

八三三) 至1八八四) 等俱屬其熱心提倡者。然二人之一生受西班牙畫家委拉士貴支 (Vela-



柯裴作鹿圖



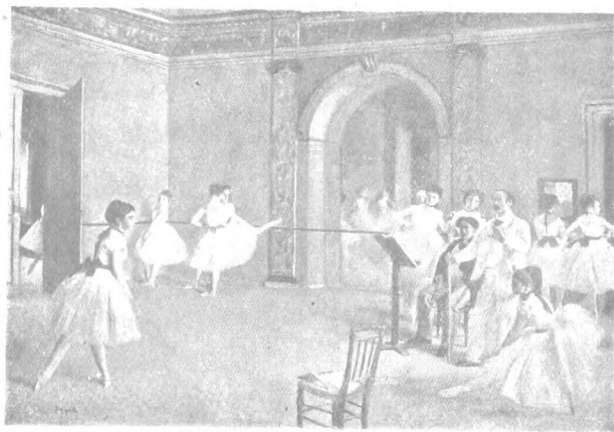
(Goyez) 谷耶 (Goya) 諸人之刺戟實較自然爲強。柯表標榜寫實主義，所畫如奧南之葬式 (A Funeral at Ormans) 等，缺空氣之旨趣，人物亦過黝暗。然其技巧縱肆，脫離束縛，及描寫樸實之處俱不可及。瑪奈作水浴圖，奧倫比耶圖 (Olympia) 則又較柯表有革命之色彩。因十九世紀官學派畫家所畫裸體女神像等，俱屬無絲毫血液之透明肉色，瑪奈特與之反抗，其技巧雖不免失於誇張，然得樸傲者甚多。自一八七五年而後，遂有印象，外光 (Plein-air) 兩大系統之發展。是皆以凡粹色彩之混合爲主，而視繪畫之主人爲光線者。其中印象主義亦可謂爲繪畫上之一種速記術。凡非急速間能捕捉之視覺印象，皆棄置不顧。又於象徵主義知識主義等取材繪畫正當範圍而外之要素亦加反對。作者有莫奈 (Claude Monet, 1840) 西斯婁 (Alfred Sisley, 1839至1903) 等，皆以風景畫勝。又魯諾阿 (Auguste Renoir, 1841至1919) 等，則以人物畫勝。皆以現代生活爲中心。又諸人之畫，近視不過散布色點，遠立觀之乃得鮮明之光彩感覺。此種方法爲色調分解 (Division of Tone) 之結果，乃古人未嘗所發見者也。外光主義反對室內人物畫之有濃暗陰影主張於戶外畫之。其源蓋導於伯萊頓 (Jules Adolphe Breton,



傘作阿諾魯

1817) 已斯卿萊沛幾 (Jules Barten-Lepage, 1848至1884) 布汀 (Eugène Budin) 魯爾 (Alfred Philippe Roll) 等繼之。結合官學方法與自然主義之新傾向，以成一派。表白大氣之旨趣，介於柯勞瑪奈之間。又有畫家持反對之態度者，為迦梨爾 (Eugène Carrière, 1906) 重用波動之大氣旨趣，而使畫面若蒙微薄之光明。

印象派畫家之色彩分割猶憑視覺之觀察，稍後有專依據物理學之理論而以科學方法排列色點以成畫者，是為新印象主義 (Neo-Impressionism) 作者有修拉 (Georges Seurat, 1859至1891) 悉尼耶克 (Paul Signac, 1863) 等。至於



舞學作迦寶

通常歸納於印象派之寶迦 (Hilaire-Germain Edgar Degas, 1834至1917) 辟沙

羅 (Camille Pissarro,

1830至1903)

一則以古典精神側重寫形，且能本冷淡之觀察表

白人心理。(其最佔主

要者乃屬舞女競馬者

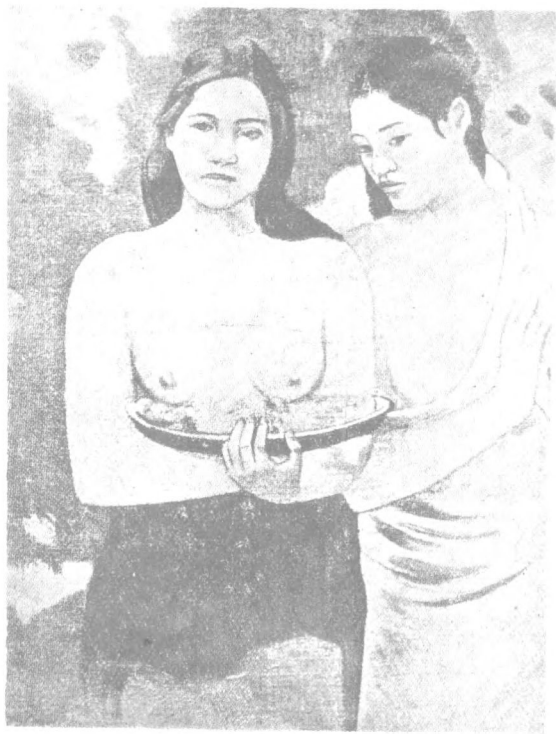
等) 被其感化者遂有插

畫家羅斐梨 (Raffaelli,

1845) 羅特萊克

H. De Toulouse Lan-

tre, 1864至190



哥更作大溪地二女子

一)等。羅特萊克尤好罪惡的題材，遂有惡魔主義(Diabolism)之稱。一則於流動形像中尋求永久之實在，傾向象徵主義。被其感化者遂有塞尚奴(P u Cézanne, 一八三九至一九〇六)，哥更(Paul Gauguin, 一八四六至一九〇三)，谷訶(Vincent von Gogh, 一八五三至一八九〇)等，於形色之單純，色彩之表現用法，主觀之側重，無不相同，故今人亦概目之爲後期印象主義者(Post-Impressionists)。

此外畫家猶有反抗印象派之色相主義而重古典線美，以成一種象徵的理想傾向者。其人爲摩勞(Gu tav Moreau, 一八二六至一八九八)與却阿文奴(Puvis de C avannes, 一八二四至一八九八)。摩氏應用古典形像，特以其個人孤僻之性質結構之，備具從苦痛所生之美，直與古代美術合轍。却氏亦擅用線形，而極其單純平靜。所作壁畫取垂直線的構圖以求調和，亦能復示綜合藝術之意義。

## 第二十五章 十九世紀各國之美術二

十九世紀初，荷蘭及比利時之繪畫，皆資法於法國古典浪漫兩種主義，及後自國之作家漸多，思想意匠等亦時見苦心，然無一真正色彩家。惟瑪梨斯兄弟（James Maris，1837，Matthew Maris，1835，William Maris，1839）之於風景畫，梅士特（Hendrik Willen Mesdag，1831）之於海洋畫，皆有特長可以稱說。

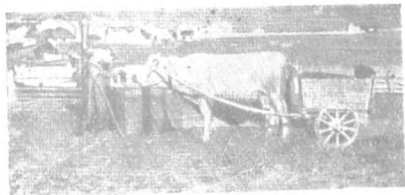
自十六世紀中葉以降，德國美術無可稱爲其國固有之派別者。及十八世紀初，大哲康德（Kant）高唱其深玄理論，當時智識翕然宗仰，德人始漸自覺其能力，而欲脫外來美術之束縛。於是有新派之繪畫起。此種繪畫最初爲哲學的，繼變而爲宗教的，及一八三〇年以後更重色彩與都雅而變爲技巧的。其先導者則爲一八一〇年羣集意國之少年畫家奧威貝克（Johann Friedrich Overbeck，1789至1869），柯奈留斯（Peter von Cornelius，1783至1867），威脫（Hipp Veit，1793至1877）與夏都（Friedrich Wilhelm von Schadow，1789至1861）。此四人各出其獨創能力而形成一浪漫畫派，奧威貝克卽爲其領袖。奧氏研究宗教，感想之表白以文琪拉斐爾爲歸。其真摯處不免生錯誤之確信，故所作畫中往

往以道德的歸趣而犧牲形體之美。即由數人之影響德國之新繪畫乃形成數派。其一爲慕尼黑 (Munich) 派。以理智爲主，色調簡而甚寒。作家有高跋克 (Wilhelm von Kaulback, 一八〇五至一八七四) 辟洛顏 (Carl Theodor, von Piloty, 一八一六至一八八六) 等。其二爲德叟道夫 (Dusseldorf) 派，重視感情，精究自然，而有淡薄調和之色彩。著名作家有萊沁 (Karl Friedrich Lessing) 霍甫曼 (Heinrich Hofmann, 一八二四) 等。其三柏林派，成立最遲，純受前兩派之影響。先導者爲人事畫家挪斯 (Ludwig Knaus, 一八一九) 著名作家有孟叟爾 (Adolf Menzel) 烏特 (Fritz von Uhde, 一八四八) 梨葆孟 (Max Liebermann, 一八四七) 等。同時與德隣近之奧國繪畫，即帶德國當時之特色，如維也納新威尼斯派之首領馬寇脫 (Hans Martk, 一八四〇至一八八四) 等皆是。又德屬之瑞士則新浪漫主義盛行。作家如跋京林 (Arnold Böcklin, 一八一七至一九〇一) 以奇形人物配合自然，表白其對自然之神祕的恐怖。時代精神著見最深，所作畫如死之烏聖林等皆藉自然而表人生的寓意者。其於色彩豐富強烈，未免失之誇張，且時思其生硬。其外如斯特克 (Stuck, 一八六二) 韓斯陀瑪 (Hans Thoma, 一八三九) 等

則爲同系統之現存作家。

十八世紀後半葉，西班牙之繪畫以谷耶（Francisco Goya，1746至1828）而復興。其人好獸性若殘忍之題材，畫鬪牛，戰事，異教審判等。理想縱肆，奇異驚人。但其技巧依據自然，用筆多與委拉士貴支相近。明暗之對照強烈，又彷彿摩利羅。優秀作品於肖像畫及板畫中最多。谷耶死後，西班牙繪畫受法蘭西作家之感化，羣以大衛之作爲範。迨1860年後，乃復有新進境，爲之導者曰伏陀奈（Mariana Fortuny，1838至1874）。伏氏作人事畫明快異常。晚年尤好濫用強光色點，後起畫家由是酷喜華飾，其影響及今未衰。至於取中世及新潮期之歷史題材，以清新爲貴，又屬多數畫家之共同傾向。

意大利之繪畫迄十九世紀幾全失其特性，其間有帶外光主義之色彩而最著名者，爲叟岡梯尼（Giovanni Segantini，1859至1899）所畫多貧民生活及粗大自然，尤喜阿爾伯士山（Alps）景。用筆絕細且生硬，彷彿



景風作尼梯岡叟



佛點描作法。色調用銀灰，淡雅之趣，令人有古代蠟畫及中世嵌石之感。晚年更趨向理想象徵主義，多作宗教畫。同時畫家鮑狄尼 (Giuseppe Bordini) 合法國空想家鮑特萊寫實家瑪奈之長，作肖像畫，極見其神經質之精神，殆與法之頹廢派趣味無異。

英國畫界最稱穩健，終十九世紀不失其獨立之地位。雖法蘭西畫派嘗風靡全歐，亦不爲之轉移。其先有極著名之作家陀那 (James Mallord William Turner,

一七七五至一八五一) 擅風景畫。批評家露斯京 (Ruskin) 於近世畫家一書中極推尊之。所作畫常取廣闊海景，近地平處薄霧朦朧，極富空氣旨趣。又喜光輝，故練習畫日，極其鮮麗。晚年用色過多，幾全失物形。至其畫法，水彩與油畫兼用。今人稱其水畫者最衆。至於油畫則以偏重色彩之故，用油常無節制。

當十八世紀末葉，老克勞姆以作諾維棄 (Norwich) 風景畫著名，影響風景畫家甚大，遂有諾維棄地方派。繼起作者爲柯特曼



陀那作戰經

(John Sell Cotman, 1781年至1842)作海口景色頗有陀那之風。

十八世紀英國肖像畫派自勞倫斯以次，落於官學之窠臼。迄一八四八年，亨脫 (Holman Hunt, 1817至1910) 魯叟蒂 (Gabriel Charles Dante Rossetti, 1818至1882) 及 彌婁斯 (John Millais, 1829至1896) 三畫家，與雕刻家詩家共七人，建拉斐爾前派 (Pre-Raphaelite School) 始克挽其衰運。斯派之立，頗得文士露斯京之助。其意蓋以拉斐爾為官學派之祖，官學既甚腐敗，今當取法拉斐爾以前之畫家如鮑梯祥梨等。又欲以敘說教示動羣衆之美感，故借古代及中世之傳說為用。其作法頗有為後來法國外光點描等派之先驅，然喜微細之描法，比例強烈，色彩常甚粗野而失調和。作者惟魯叟蒂生於意，質屬詩人，故於詩歌神話選擇畫材，理想自然，獨擅其美。能繼起者有保安瓊司 (Burne-Jones, 1833至1898)，華慈 (George Frederick Watts, 1818至1904) 等。時有神祕傾向，故今人一目為新理想派。

拉斐爾前派之理想雖甚高尚，而方法未免板滯，遂生反動。時有美國畫家及板畫家惠士脫羅



華慈作愛與生命

(一八三四至一九〇三)寄居英倫，取法委拉士貴支，用銀色調子，描法輕快。嘗以所作肖像畫風景畫數幀，陳諸倫敦展覽會場。中有曰黑與金之夜景者，激動觀者最甚。露斯京至於公衆間辱之。後起

訟事，保安瓊司出而爲惠氏辨護，蓋拉斐爾前派已自此就衰矣。

拉斐爾前派之勢力亦嘗及於皇家畫院。如院長梨頓

(Frederick Lighton, 1830至1896) 龐陀

(Edward J. Poynter, 1833) 等，俱有此種傾向。自

外有趨向各異之畫家，如郝枯摩 (Hubert Herkomer,

1849) 等則以肖像畫著名，伊斯脫 (Alfred East, 1849至1913) 等則以風景畫

著名。至於朗德西阿 (Charles Landseer, 1801至1872) 專畫動物，表情巧妙，又爲獨樹

一幟者。若各地方派如蘇格蘭派，紐倫 (Newlyn) 派等，畫家皆多。又與皇家畫院反對於1885

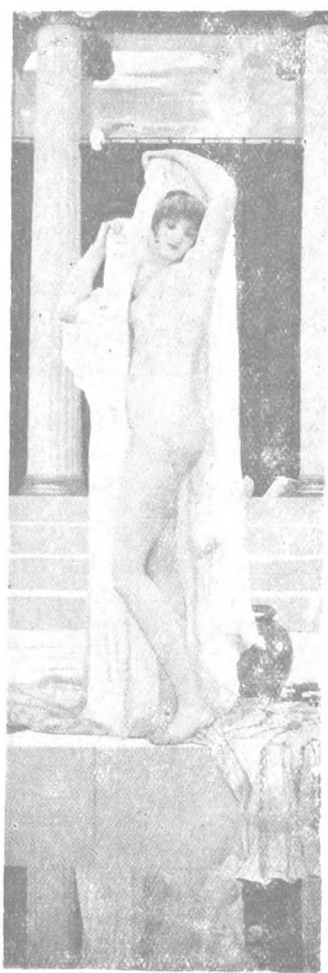
年獨立之新英國美術俱樂部，則更以寫實之印象主義爲主。作家有斯替爾 (Edward Steele)，

伯隆 (Ford Madox Brown)，沙真 (John S. Sargent) 諸氏。

自古迄十七世紀，無獨以水色作畫者。十八世紀英國畫家喜於叟比亞線畫上敷以淡彩，是爲



「望希」作瑟華



梨頓作 Psyche 之浴

水彩畫之權輿。作者稱柯曾 (John Robert Cozens, 1752至九九) 哥汀 (Thomas Girtin, 1775至一八〇二) 及十九世紀初葉, 材料稍稍完備, (梨維斯製顏料, 華德曼陀那諸氏製紙, 皆至此時始有)。一八〇四年乃有水彩畫會之組織。翌年開第一次展覽會。於是為畫家闢一發展之途徑。天空可使之明, 物影可使之淡, 浮雲光影亦得以柔和有致。其作品之價值亦殊異。先後作者, 如司徒查特 (Thomas Stothard, 1755至一八三四), 斐丁 (Anthony V. D. Copley

Fielding, 1787至1849) 泊勞脫 (Samuel Prout, 1783至1852), 格克斯 (David Cox, 1783至1859), 寶文 (Pete Dewint, 1784至1849), 威廉亨特 (William Henry Hunt) 等, 皆有獨長。水彩畫法在前世紀最初三分之一頃已臻完全, 而今日水彩畫, 惟英最發達者, 非無故也。

在十八世紀法國之雕刻乃合輕浮與守舊之傾向爲一較大作品仍多爲路易十四式, 小雕像等乃有革新之處。此時最優之作家爲萊摩奈 (Jean-Baptiste Lemoyne, 1704至1778) 代表作品有水浴者及迦蒙特柱面時計之三美女神像。繼有辟迦盧 (Jean-Baptiste Pigalle, 1714至1785), 胡登 (Jean-Antoine Houdon, 1740至1828) 二人。辟氏仿古而優爲肖像。作品有瑪克優梨 (Mercur) 像等。胡氏解釋自然尤見天才, 作品有大那 (Diana) 像等。餘如克魯帝盎 (Claude Michel Clodion, 1738至1814) 則由誘惑的方面描寫女性, 技能至優。

然此時雕刻猶有古典復興之傾向, 其中心在意大利。作者有迦奴凡 (Antonis Canova, 1

七五七至一八二二)其技能僅足與希臘美術衰頹期諸家相敵。德人唐奈寇(Dannecker)丹麥人托華爾生(Thorvalson, 1770至1844)等,皆模倣之。至十八世紀初葉,勢力大盛。然其實亦惟有虛偽之莊嚴與無意義而已。

迨十九世紀中葉,西歐各國雕刻界猶繼續古典之傾向,對於浪漫主義無所感動。至法國作家

魯特(François Rude, 1784至

一八五五)所雕凱旋門馬賽兒之羣

像,乃達崇高之極點。一八五〇至一八

六五年間法國復有模倣意大利文藝

復興期雕刻之新古典主義,作家多持

折衷態度。惟有迦蒲(Jean Baptiste

Carpeaux, 1827至75)其人,

能保持魯特對於自然苦心研究之所



「愁」作丹羅

得，所作奧佩拉劇場前面之舞者羣像等，實開現代寫實派之端緒。他如弗萊梅 (Frémiet) 等，皆屬此類作家。然自度那透羅以來久絕遺響之完全自然主義，則至法之羅丹 (Auguste Rodin, 一八四〇至一九一七) 與比利時之摩尼 (Constantin Meunier, 一八二一至一九〇五) 而後復起。摩尼資質彷彿彌婁，以鑄工生活之真相著於雕刻。羅丹尤富於熱情，所作皆能深入自然實際，故亦有人謂之靈的寫實主義者。至於今日法國作家梅育爾 (Maillo) 等，則又與後期印象主義相近。

以種種原因雕刻久衰之英國至十九世紀中葉乃有一最大之作家出其人即施梯文斯 (Alfred Stevens, 一八一八至一八七五) 也。所作如聖保羅寺威靈頓 (Wellington) 等肖像等，皆有獨造之處。同時愛爾蘭



「春」作丹羅



作者伏萊(Foley)一八一八至一八七四亦著名。近數十五年此種美術尤見發達。作家哀泊斯汀(Jacob F. Stejneger)等最著名。

晚近雕刻又見着色作法之復興。此在古典與中世本常用之，及彌寇朗解羅以偉大爲貴，乃行廢絕。及法人解羅姆從事復作，追蹤者漸多，其對於方來雕刻之影響如何正未可知也。

自十八世紀中葉以來歐洲之工藝美術頗受東方之影響。如路易十五世時代之家具陶器等，皆顯見中國式之裝飾。後來日本之美術盛行輸入。其描線之細緻，色彩之富麗與其排斥對偶重視趣味，皆與歐洲人以極大刺戟。於是十九世紀後半期，裝飾美術中有所謂現代式(Modern Style)者，即脫離希臘以來之規範，用花鳥等配合全體得其諧和此種作法今猶在進展之中，是非猶無從言也。

## 第二十六章 二十世紀各國之美術

二十世紀初葉歐洲美術之中樞仍在法國，且仍以繪畫爲主。法國繪畫最近之趨向可謂自塞

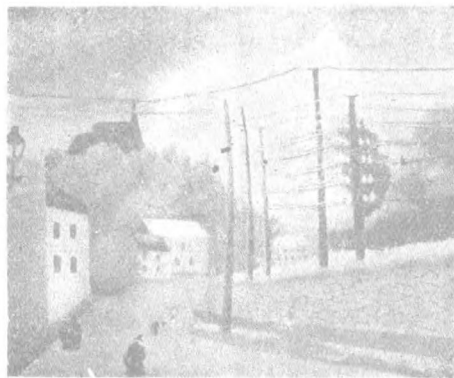
尙奴谷訶哥更等實啓示之前世紀後半期印象主義稱最盛，益以科學之尋究，依賴感覺至於極端。繼起作者窮於變化，轉而求實在底裏，欲透過形色外表以得其核心。此又不可遽得，由是焦心苦慮以至於熱烈近狂。有如隱居之塞尙奴，自裁之谷訶，黠荒之哥更，蓋莫不傾注全力於此，而僅得其端倪，暗示後人以趨向而止。塞氏所謂老鸞不復能行之正道則是然。此正道之言果奚指乎？由瞬間之印象轉移於恆久之實在而已。

塞尙奴谷訶之於永久實在也，以尋究之態度遇之，哥更則以憧憬之態度遇之。由前者表現主義（此與後述之德國表現主義不同），立方主義由後者而有新浪漫主義或象徵主義。表現主義由瑪



瑪提斯作會話

提斯 (Henri Matisse, 一八六九) 唱之。美術之進展若螺旋然，其進也常若反復。瑪氏之繪畫重視單純，是蓋復歸於原始美術對於自然之最初愛好，初非遠離美術進展之軌道。故瑪氏嘗曰，美術家之事亦猶哲人所爲，屢見其反復。又曰，此世原無新真理。其態度可以推見至所謂表現主義者，乃欲排除先入偏見，以素樸思想力突入自然中心，以得生氣充實之表現。此則非條起條滅之幻形，而屬恆存之實相。又欲其表白之直接確定，故形色皆純潔整齊異常。見瑪氏自謂一畫之間無論賓主，苟無必要，即可從省，否則必有其用，卽屬是理也。同時畫家洛梭 (H. Rousseau, 一八四四至一九一〇) 亦返於原始自然之愛，而富於熱烈之情，故畫幅之間雖見有暗示若永存之性質，而較瑪氏諸作不同也。今法國作家之持表現主義者，乃源淵於二家。



洛梭作市景

立方主義自畢迦梭 (Pablo Picasso, 1881) 之作品創之。畢氏稟性好奇，初時模倣各家，均隨卽廢棄。及見非洲土人之雕刻品，多用單純之立方形，遂易其畫法，欲以種種幾何形體，別求自然之實際。其影響所及，乃有立方派 (Cubists)。先是一九〇八年秋間，獨立派展覽會有伯刺克 (George Braque) 之畫作建築物而似積木，瑪提斯戲謂之爲立方派。至一九一一年而有正式之立方派之展覽會。自後數數傳播，和者日增，其主張備極紛歧，評家嘗強納爲四類。最純粹者不用視覺所得之實在，而取智識中之實在。以爲結構卽化物象爲純粹幾何形，而互相變化之，以表白事物之本質。凡視覺形象若事實記述，概屏除不用，是可謂之科學之立方派。屬此之畫家最初有畢迦梭，以外又



畫繪派方立

有伯刺克、梅京鳩 (Jean Metzinger)、格萊支 (Albert Gleizes) 諸人。其次多用視覺形象爲畫材，特以原始的結構法使人物成平面或一定立體形，或則以與畫中人物本不相關之色線構成調和，是可謂之現象的立方派。屬此之畫家有伏康尼 (Le Fauconnier)、都倫 (André Derain) 等人。又次不用視覺形象，亦不取意識間之概念，乃根據美的法則創造純粹形色以爲結構，是可謂之創造的立方派。屬此之畫家有萊幾兒 (Fernand Léger)、昆迦比亞 (Picabia) 等人。昆迦比亞近亦傾向於此。又次純恃作者之本能若意想以得暗示之形色，是可謂之本能的立方派。屬此之畫家最多。四派之間第三派實爲最進步者。如昆迦比亞及昆迦比亞近時之主張，欲以作畫作曲相比擬，以音樂爲一切藝術之準則，又有與德國表現主義相通之處。

象徵主義爲現代繪畫一般之傾向，最能實現之者無過於魯東 (Odilon Redon, 一八四〇至一九一六)。魯東欲憑其靈感，會得未知之世界，而一一暗示之於繪畫。故嘗自述曰：余就外界自然深加注意，綿密模寫之後，自覺生一種精神之沸騰，解除束縛，趨向想像之再現，而不得不出於創造。經如是定量（即謂深加注意）煎熬（即謂依描寫所起精神之沸騰）所得之自然，實爲余身之源。

泉，余身之酵母，余身之誘發物。由是魯東之作品一點一畫莫非甚深省察之體現，自然內蘊之美，即以其省察之深，削除細部之存在與表面之相似，而得以暗示。故所得象徵之用迴與以聯想爲本者不同。某評家嘗言，魯東之畫雖一種簡單靜物，亦如神話幻影以感動觀者。魯東亦自言其素畫皆屬無限無定，一如音樂之使人遊心於模糊無盡之世界者。今觀其作品若蝶與女，若巖窟聖母等，信然。哥更之追求實在也，常具懷疑之態度，魯東繼起，欲以爲愛源泉之神釋之，故其藝術幾與宗教爲一也。今法國作家持象徵主義者，卽源淵於魯氏。

於上述各種主義而外，法國畫家又有持折衷之態度者，爲度尼。其人原習新印象派畫法，（見前章）繼而改法文藝復興初期作家，後復寄同情於塞尚奴諸氏。故其用色猶近代印象派之作法，而構圖間從古典主義，調子又仿塞尚奴，以是成其折衷主義。其竟也，與官學派初近，殊不能慳今人欲追求自然實際之希望也。其餘諸家俱不能外是數種主義之範圍。

意大利之繪畫至現代而愈衰。世人之重視其地，不過以爲美術之古都富有古人遺作可供觀覽而已。於是青年畫家起而提倡改革，趨於極端，遂有未來主義（Futurism）。此主義自其國詩人

瑪栗難提 (F. T. Marinetti, 1881) 創之。瑪氏於一九〇四年刊評論雜誌曰詩歌 (Poesia) 漸爲新藝術之運動。及一九〇九年公布未來派第一次宣言，乃盡其主張。大概以當時文藝偏重靜止，實則藝術所取之美，流動不居，瞬息萬變，更無一定形色聲音可以取着。惟由趣味感覺而藉聲調形色金石文字以表出之，遂成藝術。此種新感覺至今始有，故別闢途徑以詔來者。所言未來主義者，即希望未來而抹殺過去之義也。評家嘗謂其說實在流轉，即出自柏格森之思想。雖無確證，然現代美術中表白動的時代精神者，固無過於此派也。

一九一〇年，未來派畫家發表宣言書，又二年，開第一次展覽會於法都巴黎同年又開會於英倫。其運動乃漸廣爲中堅之人物者凡有五家。波喬尼 (Ucc



步散作拉跋

Berto Boccioni、迦拉 (Carlo D. Carrà)、盧叔羅 (Luigi Russolo)、敏拉 (Giacomo Balla) 及叟威梨尼 (Cino Severini) 彙觀其作品參以宣言其特質即在描寫動的感覺。謂光與運動可以破壞事物之定形。又如奔馬，所可感者非徒四足，實倍徙之焉。又心思目擊者能並時入畫，即從情緒之法則使各種物象互有照應。又從聯想之法則使各種物象並集一處。又從無不透明體之主張，使相異空間互相交涉，其竟乃欲以觀者居畫之中心，藉畫象之啓示，而與畫境同向展開。所感得者惟有一動美也。以是今人亦有名未來派爲動感派者。

未來派繪畫欲完全表白動感之故，作法上極有獨創之點。如形象之分割，力線 (Forceline) 之應用，色彩則隨人所感而異，形體則歸諸畫面之附隨質，如律以昔來繪畫之結構，殆無一合處。據其宣言上之主張，殆欲脫離過去一切之繪畫，而獨闢一面者。惟近時其派畫家則謂未來派乃綜合表白繼起并存之現象，而以形色調和之法爲之，乃屬繪畫傳統中最進步之一種，則又似非純粹獨立也。今日同派之勢力頗盛於俄國。

當意大利未來派運動初起之時，德國門興有俄國畫家康丁斯基 (Kandinsky，1866)

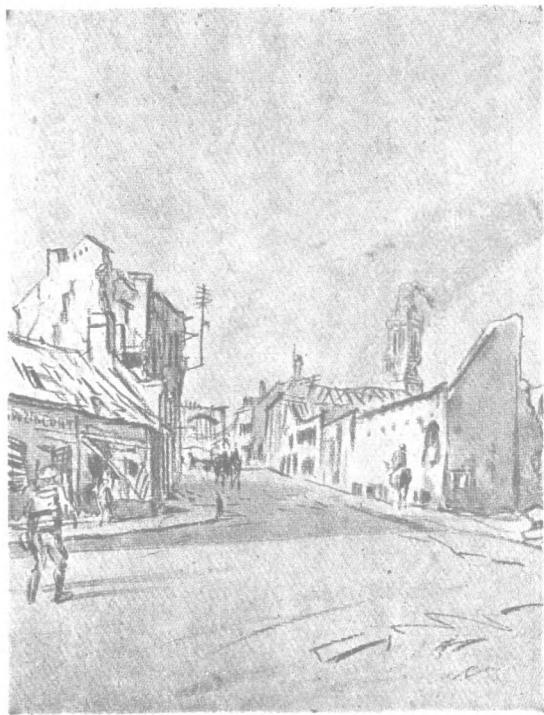


與當地少年畫家音樂家及詩人組織一新美術家同盟。(時在一九〇九年)其年冬開第一次展覽會，巡迴各地，評者是非參半。一九一一年籌備開展覽會，因審查員存廢問題，內部意見不合，乃分裂爲兩部。康丁斯基與馬克(Franz Marc)等別組織一青騎士派(Der Blaue Reiter)。主張最高之藝術須全脫離實用要素，而爲精神之純粹表白。故於繪畫取材形色即以象徵作者之情感爲據，隨意排列，不必有所形似。此正猶作曲者任用樂音而創新節奏之世界也。以是評家謂爲作畫主義(Compositionism)，或謂爲表現主義(Expressionism)。

又康氏主張作畫於形色二者中偏重色彩。蓋以其性質與音樂相近，可以自由應用以爲表現。故有色彩音樂之說。即謂彩色之性質可分明暗與寒煖兩面，各有與樂音高低強弱相似之處。感覺得之，亦於概念而外富有直接的內面意義。由是以抽象或具象形狀範圍之，從全體布局之抽象形式而爲按排，遂得音樂相同之效果。是說趨於極端，必致繪畫再現的性質爲表現的而後可。然今人於此亦有謂其難能者。以爲形色二者即關涉自然亦得成其完全之表白，如文琪，丟羅諸氏之作，竭線條濃淡之用，凡優雅高尚各種趣味莫不表現。又藝術中各有其特別條件，不可一律。即色彩之於

聲音，一則不能離形狀而存在，一則遠實物而可聞，故同一色彩，依形狀之變動所生感情亦不盡同。白雪之白不能與屍衣之白等觀。又線形有暗示動力之用，雖屬不誣，然亦祇有建築等巨大對象有之，畫面至小，殊窮於用。故欲離經驗事象而求純粹之形色，固屬不可能。且易使觀

者徒生裝飾之愛好，形式之探求，反至忽於作者之精神云。（此說見德人朗支魯該 F. Landster-



歐戰中之作品

Per 於一九一九年所著印象主義與表現主義一書。

德國表現主義之運動，至現在而蔓延益廣。文藝戲劇幾莫不以爲中心思想，其於繪畫更無待言。故少年畫家類皆以精神表白爲標榜，所成畫家遂有迷離難解者。最近瑞士之有名心理分析學者泊表斯陀 (Pister) 著作表現派繪畫之心理學的生物學的根柢一書，至以病的現象視之。蓋泊氏集表現派諸家之作細爲分析，斷定其主義之真髓即在內心之狀態描寫。顧此等作家多不合時宜，而欲由苦惱之境遇脫離。其心態之表現於繪畫者遂皆爲倒行逆施。此亦猶布算然，一有錯誤，必重理其端緒也。但精神返其初必與小兒無異，是實爲一種病徵。特此種狀態非久住不變者。至於其極，仍必漸次復原。故表現派作者一時爲外界所逼惱而欲遁諸內，自居爲創世者而別造一世界，其人格果能以難勝外界逼惱而終於破壞乎？果能以表現之畸形而同其支離滅裂乎？此實難言之也。泊氏之說以精神異常爲病，正與隆伯魯梭 (Lombroso) 之以天才狂人視爲平等者相同。其議論之有所偏固不俟言。大戰以還，歐洲思想界大生變動，美術亦多少受其影響，如德國美術久失獨立位置者，今乃有表現主義持極端主張於其間，實一大可注意之事也。

又綜觀上述，美術上地方派別今已依交通之便利而磨方滲行，區別者惟主義之不同而已。於是研究之範圍愈廣而愈簡潔。在今日言美術，固可但舉數作家爲代表人物，而不必問其鄉土何屬。蓋其作品皆非國民的，而隨世界之潮流以前者也。至於今後美術傾向如何，推往知來，亦有可得略言者。即捨客觀之寫實而趨主觀之寫實，故當多含象徵的理想要素，且如批評家佩陀（Walker Pater, 一八三九至一八九四）所言，着着與音樂狀態相接近也。